ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 1

«Сестры»

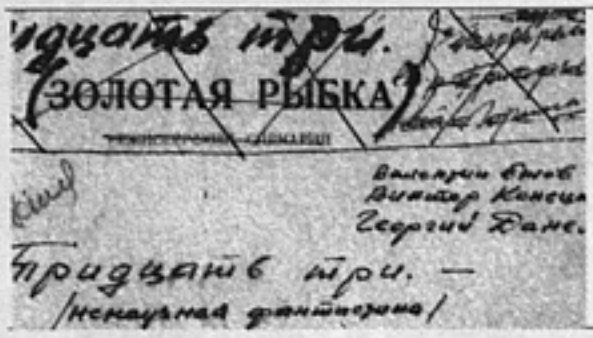
Режиссер Сергей Бодров-мл.

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

1599/01

❑ВОЗВРАЩЕНИЕ РЕДАКТУРЫ. ТЕПЕРЬ АВТОР ПЫТАЕТСЯ «ЗАВЕРБОВАТЬ» РЕДАКТОРА ДЛЯ СОВМЕСТНОЙ БОРЬБЫ С ПРОДЮСЕРОМ. *АННА КАГАРЛИЦКАЯ.* **❑«БРАТЬЯ» И «СЕСТРЫ». ПРОВЕДЯ КУРС ЛЕЧЕНИЯ «СИЛЬНОГО ПОЛА», СЕЛЬЯНОВ ЗАКОНОМЕРНО ОБРАТИЛ ВЗОР НА ПРЕКРАСНУЮ ПОЛОВИНУ.** *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ.* **❑ПАМЯТИ ПОСЛЕДНЕГО КИНОМАНА. ОН УМЕР ГОЛОДНОЙ СМЕРТЬЮ СРЕДИ КНИГ И АЛЬБОМОВ. В 95-М ГОДУ.** *АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ.* **❑БОЛЬШОЕ ПЕРЕСЕЛЕНИЕ НАРОДОВ В КАПИТАЛИЗМ. МЫ ОЧЕНЬ ХОТИМ ЖИТЬ ТАК, КАК ПРИВЫКЛИ МЫ, А ПОТРЕБЛЯТЬ ТАК, КАК ПРИВЫКЛИ ОНИ.** *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ.* **❑ЖЕЛЕЗНАЯ ФРАУ В ГОСТЯХ У ГОРОДА-ГЕРОЯ. НА СЕАНСЕ «ТРИУМФА ВОЛИ» ЗАЛ ДОМА КИНО ЧАСТО АПЛОДИРОВАЛ НЕ МАСТЕРСТВУ РЕЖИССЕРА, А... ВЫСТУПЛЕНИЯМ ГИТЛЕРА.** *ОЛЕГ КОВАЛОВ.* **❑ЭССЕ № 1. ПОСЛЕ МНОГОЧАСОВЫХ ДЕБАТОВ ЖЮРИ ПРИСУДИЛО ПЕРВУЮ ПРЕМИЮ ЭССЕ «СЛОВАРЬ ВЕТРОВ», НАПИСАННОМУ ДВАДЦАТИЛЕТНЕЙ МОСКОВСКОЙ СТУДЕНТКОЙ ИЗ САМАРЫ.** *МИХАИЛ РЫКЛИН.* **❑ПОКОЙНИКА ВЫЗЫВАЛИ? НАЧАЛОСЬ ВСЕ ИЗВЕСТНО С ЧЕГО. ФИЛЬМ В МОСКВЕ СНИМАЛИ КАКОЙ-ТО ТАМ. ПРО МАФИЮ, ЧТО ЛИ.** *СЕРГЕЙ ЧИХАЧЁВ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е



ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
«Цепные псы» кинематографа
«Круглый стол» кинередакторов

РЕПЕРТУАР

23
ЕВГ. ГУСЯТИНСКИЙ
Родня

27
ИГОРЬ МАНЦОВ
Молчание

32
ДМИТРИЙ КОММ
Мумиана Джонс

36
НИНА ЦЫРКУН
Эндшпиль

39
ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
Когда перестала ловиться рыбка-бананка

42
ЭЛЬГА ЛЫНДИНА
Фотографии на память

КОММЕНТАРИИ

45
АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ
Будда, кинобудка

48
СЕРГЕЙ ХОРУЖИЙ
Альтернатива из сего дня

И М Е Н А

55
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Сара Гольдфарб в ожидании Бэтмена

59
НАТАЛЬЯ ЛУКИНЫХ
Парк пластилиновых фантазий

Р А З Б О Р Ы

69
Н.СИРИВЛЯ
Гламур крепчал

77
ОЛЕГ АРОНСОН
Цензура: киносимптоматика

О П Ы Т

85
ОЛЕГ КОВАЛОВ
Нетерпимость

87
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Две-три вещи, которые мы знаем о ней

89
ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ
Вплоть до одержимости
Беседу ведут Ханс Михаэль Кетцле и Хорст Мозер

103
МАТЬЕ КАССОВИЦ:
«Фильм всегда ведет режиссера»

П У Б Л И К А Ц И И

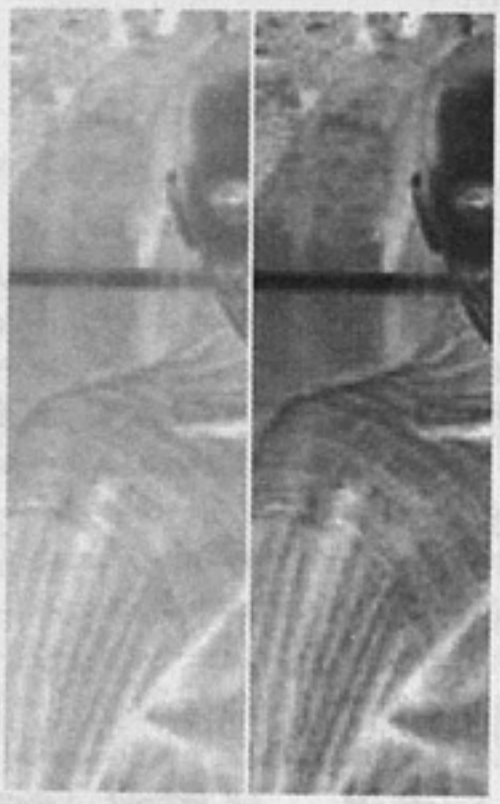
111
МИХАИЛ РЫКЛИН
Эссе об эссе

118
ИВЕТТА ГЕРАСИМЧУК
Словарь ветров

Ч Т Е Н И Е

141
СЕРГЕЙ ЧИХАЧЁВ
Механическая сюита

НИЧЕГО ОСОБЕННОГО



161
ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ
Ералаш-арт

167
ДЕНИС ГОРЕЛОВ
Царь, приятный во всех отношениях

170
СЕРГЕЙ СИНЯКОВ
«Жил-был художник один»

172
ИРИНА КУЛИК
Атласная оскомина

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Тридцать три.

(ЗОЛОТАЯ РЫБКА)

РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Валентин Ежов
Виктор Конецкий
Георгий Данелия

92-29
Сергиевский
Ирд

Тридцать три. —
(ненаучная фантастика)

Мосфильм
1 творческое объединение
1965 год

— Товарищ Травкин! — сказал он ~~тихо~~. — Разрешите мне первому поздравить вас!

— Здравствуй, Вася. — тихо сказала Розочка

~~— Ты не смеешь! — взвизгнула Розочка. Она вскочила и загородила Ивана Сергеевича своим телом. — Я тебе не позволю! Это выдающийся человек! Он нужен людям! Убей лучше меня!~~

— Я тебя прощаю, Розочка, — грустно улыбнулся Любашкин. — Я понимаю, кто — он, и кто — я. Я — простой работник госстраха, а он... Кесарево — кесарю.

— Это недоразумение! — закричал Травкин, отстраняя Розочку. — Я двадцать лет не пил! Простите! Я куплю вам рыб!

— Молчите! Молчите! — Любашкин изо всех сил замахал руками. — Каких рыб?! Вы, наверное, еще не знаете! Иван Сергеевич, дорогой, вы... марсианин!

— Что?! — Розочка задохнувшись прижала руки к груди. — Я так и знала!

— Я вам куплю рыб, — тупо повторил Иван Сергеевич. — Названия только напишите.

— Товарищ Травкин... Иван Сергеевич! — торжественно и даже скорбно сказал Любашкин, — час назад из-за границы сообщили, что наличие у вас тридцать третьего зуба является прямым подтверждением теории итальянского профессора Унгаретти о том, что марсиане посещали землю! ~~Таким образом, вы — прямой потомок марсиан!~~!

В наступившей тишине слышалось только бульканье в ванной и фыркацье Миши.

Дело в том, что несколько лет тому назад, в Бразилии, где как предполагают, очень давно приземлялась ракета с Марса, он нашел череп. А у этого черепа было тридцать три зуба! Таким образом, Иван Сергеевич, вы являетесь прямым потомком марсиан!!

«Цепные псы» кинематографа

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» КИНОРЕДАКТОРОВ

Даниил Дондурей. Мы хотели бы поговорить о значении профессии кинередактора, развенчать миф о ней как исключительно враждебной художнику цензуре. Здесь в журнале мы убеждены, что многие собственно профессиональные беды российской киноиндустрии связаны с глубоким кризисом института кинередактуры, который в советское время эффективно действовал. Тогда редакторы как квази- или сопродюсеры работали вместе с руководителями творческих объединений, придумывали проекты, «проползали» вместе с режиссерами и авторами весь сложный путь производства фильма. Куда все это делось? Сегодня редактура либо очень слаба, либо ее нет вообще. А некая питательная творческая и профессиональная среда, которая раньше существовала на студиях, в Союзе кинематографистов и позволяла держать определенный уровень, странно трансформировалась, заменилась циничностью пиар-компаний. Продукция студий не обсуждается, худсоветов нет, критике авторы не верят, за исключением комплиментарной.

Раньше редактор в кино всегда выступал как своего рода соавтор, спаринг-партнер на всех этапах создания фильма. В кинопроизводстве он был незаменим, поскольку выполнял роль идеального зрителя — продвинутого, разбирающегося в пластической, драматургической материи кино. Редактор первым смотрел материал, представлял разные типы зрительского восприятия. Исходя из этого, боролся с творцом, терзал его и в этом смысле, конечно же, был заместителем продюсера. Как известно, тогда был один продюсер — государство.

Продюсеры нынешнего времени неоправданно легкомысленно относятся к самой необходимости редактуры. Достали деньги, выбрали сценарий, что-то по нему сняли. И все помимо редактора. Есть какой-то инвестор, есть какие-то «откатные» деньги — и отлично. Поэтому основной вопрос нашей дискуссии — может ли редактура в современном разделении кинотруда вновь занять свое место и по образцу западного кинематографа выполнять функции первого зрителя и идеального доброжелательного критика, помогающего картине состояться?

С конца 80-х годов принято считать, что редактура — это аппарат профессиональной цензуры, а редакторы — подручные худруков, дирекции студии, Госкино, самой советской власти. Что здесь правда, что — ложь? Что, действительно, шло во вред произведениям, искусству, художникам, а что на пользу?

Фрижетта Гукасян[1]. Даже на V съезде, где так резко критиковали редактуру всех уровней — студийную, госкиновскую, цековскую, утверждая, что все беды

---

[1] Фрижетта Гукасян — редактор «Ленфильма». Работала над фильмами Н.Бирмана, Н.Кошеверовой, И.Хейфица, А.Германа, И.Авербаха, Д.Асановой, С.Арановича, В.Мельникова, В.Бортко и других.

кинематографа идут от нее, все-таки признавали, что есть среди редакторов люди, преданные кино, знающие его изнутри, приносящие немало пользы.

Но что греха таить, были и другие. На «Ленфильм», как и на другие студии, в редактуру попадало немало случайных людей. Их, разжалованных или в чем-то провинившихся, «спускали» из различных, по преимуществу партийных, организаций с целью «поднять» кинематограф, и, естественно, первейшей задачей для них была цензура. Ничего другого они не умели. Если среди этих людей и попадались порядочные, восприимчивые, то со временем они становились профессиональными редакторами. Были среди пришлых, присланных на «укрепление» редакторского состава и замечательные профессионалы, такие как Ирина Павловна Головань. Она была главным редактором студии и, защищая ту или иную картину, могла поспорить и с Толстиковым, и с Романовым. Или Яша Рахлин, критик, редактор с потрясающим чувством правды и нетерпимостью к фальши. Это ему мы обязаны появлением фильма Г.Шпаликова «Долгая счастливая жизнь». Надо сказать, что ситуация на «Ленфильме» отличалась от московской, так как мы не только каждый фильм, но и каждый сценарий и каждый годовой план утверждали в отделе культуры обкома. Можно только удивляться, как в студийных планах оставалось что-то живое. И можно представить, каких усилий это стоило.

Конечно, на всех студиях были профессиональные редакторы, которые вместе с режиссерами боролись с цензурой, откуда бы она ни исходила. Были они и в Госкино. Скажем, я часто вспоминаю Элеонору Барабаш, без помощи которой мы не смогли бы сделать «Пацанов» Клепикова — Асановой.

Ирина Сергиевская[2]**.** Я тоже считаю, что далеко не все, от кого зависела судьба кино, были «цепными псами соцреализма» (так называл себя А.Сегеди, один из самых остроумных редакторов Госкино). Даже среди крупных чиновников, деятелей *системы*, встречались умные и порядочные люди, к примеру, генеральный директор «Мосфильма» Николай Трофимович Сизов или его первый заместитель по производству Олег Александрович Агафонов. Сизова мы не только уважали, но и побаивались, так как обмануть, «одурачить» его было невозможно. Как настоящий профессионал, он все помнил, вел личные записи по всем картинам. При том, что в производстве одновременно находилось (приятно вспомнить) около семидесяти фильмов.

Д.Дондурей. Теперь любят говорить о том, что именно борьба с цензурой способствовала развитию советского кино, его художественным достижениям...

Ф.Гукасян. В какой-то мере. Ведь формировался своеобразный Эзопов язык — образный язык, а изобретательность, изворотливость приводили не только к компромиссам, но и к особой психологической и художественной пластичности кинематографа. Но цензура — это все-таки и прежде всего чудовищный тотальный пресс, и выжить без компромиссов, очень часто губительных для фильма, было просто невозможно. Действовала цензура двух типов — профессиональная (Главлит, который «литовал» тексты сценариев) и идеологическая, осуществляемая целой цепочкой инстанций от парткомов и главных студийных редакций до отделов ЦК. Профессиональная цензура нам мало досаждала. Помню, меня вызвали и попросили убрать из текста сценария фразу «На летном поле стояло звено из пяти самолетов» — смущало, что указано конкретное число самолетов. Когда я ответила, что фразу из сценария мы легко уберем, но ведь на съемочной площадке будет стоять звено самолетов, мне ответили, что это уже не имеет значения. За несколько десятилетий работы у меня был только один случай, когда сценарий был зарублен профессиональной цензурой. Это «Ошибки молодости» Э.Тополя и В.Фрумина. И то потому, что он был передан военной цензуре, а та вступать в обсуждение не привыкла и действовала уставным порядком.

Что же касается цензуры идеологической, то тут резвились все, начиная от секретаря парткома студии. Каждый сценарий, каждый фильм проходил через сито этой цензуры. И, конечно, здесь было много поражений. Так и не были по-

---

[2] Ирина Сергиевская — редактор «Мосфильма». Работала над фильмами Г.Натансона, А.Эфроса, Г.Данелия, Н.Губенко, Г.Панфилова, В.Шукшина, А.Кончаловского, И.Таланкина и других.

ставлены иные сценарии Н.Рязанцевой, А.Усова, В.Аксенова, В.Максимова, А.Кузнецова и многие другие. Не был осуществлен ни один замысел экранизации по прозе А.Солженицына...

И.Сергиевская. Невосполнимая потеря — гибель замыслов «Степан Разин» Василия Шукшина, «Жанна д'Арк» Глеба Панфилова.

Ф.Гукасян. Помню, как во время обсуждения сценария Ю.Клепикова и Ф.Горенштейна «Домик с башенкой» на сценарной коллегии Госкино Клепиков в ответ на охранительную критику сценария назвал всех убийцами и хлопнул дверью. А ведь коллегия состояла из очень опытных режиссеров, сценаристов, критиков.

И.Сергиевская. В запрещении многих сценариев участвовали не только идеологическое руководство Госкино, ЦК КПСС, но и коллеги — режиссеры, драматурги, — то есть товарищи по работе. Были и редакторы «чего изволите?». В 70-е годы Александр Вениаминович Мачерет одну из знаменитых тогда на «Мосфильме» редактрис метко назвал «придворной совестью». Она всегда вдохновенно «развивала», усиливала любые замечания гендиректора «Мосфильма» В.Н.Сурина, а также преподносила требования Госкино, как свои личные, будто выраставшие из глубин ее души.

Конечно, занимать позицию, противоположную той, какую ожидали от нас плативших нам зарплату руководители, было опасно. Но в наше время за это уже не сажали. Мы — шестидесятники. Если редактор солидаризовался с создателями фильма против несправедливых поправок, ему могли дать выговор, снять с картины, но не более.

Самый яростный пример из истории редактуры, который я знаю, — репрессии против Фрижетты Гукасян, когда она в Госкино защищала «Проверку на дорогах» Алексея Германа. Сам Герман был в тяжелом состоянии и в Москве не появлялся. Фрижа поехала одна сдавать картину. Вообще всегда именно она сдавала фильмы своего объединения Ермашу. За «Проверку на дорогах» ее сняли с должности.

Когда главным редактором «Мосфильма» был Л.Н.Нехорошев, он не раз открыто противостоял начальству. Однако обычно все героические подвиги рядовой редактуры имели значение только в границах студии — в кабинетах генеральной дирекции, в парткоме.

Ф.Гукасян. Я помню, сценарий В.Трегубовича по повести В.Курочкина «На войне как на войне» представляли в Госкино три раза. В четвертый раз наконец были выполнены все поправки. Я прочла этот четвертый вариант сценария и пришла в ужас: «Ты сошел с ума, по этому сценарию картину сделать просто нельзя, ты погубил повесть». «Неужели не понимаешь, — ответил мне Трегубович, — я это сделал специально — пусть утвердят!» И утвердили. А потом в процессе работы Виктор Иванович все, вернее, почти все, вернул и успешно сдал картину. Хотя, к сожалению, ее художественное качество пострадало от всех этих переделок.

И.Сергиевская. А у Шукшина были свои методы. Например, в заключении Госкино на сценарий «Калина красная» было написано: «Не форсировать яркость фразеологии и лексики бандитской компании, избегать слов типа «бардак». А Шукшин и не собирался их употреблять. Для эпизода «В ресторане» он сочинил следующий текст: «Не могли бы мы здесь где-нибудь организовать небольшой забег в ширину?.. Такой, знаете, аккуратненький такой бордельеро...» Это говорил Егор Прокудин официанту. Или вот еще. Госкино требовало изъять сцену «У бильярда». В ответ Василий Макарович взял и... добавил еще один эпизод с этими же героями — Прокудиным и женщиной-следователем — «На пасеке». В письме Госкино он написал: «Эпизод «У бильярда» теперь обрел другой смысл». И далее в длинном абзаце, который мне сейчас трудно дословно вспомнить, терпеливо объяснял, какой именно.

Борьба с цензурой сама по себе была творчеством. Сколько сил отдавалось камуфляжным формулировкам, скрывающим подлинный смысл настораживающих начальство эпизодов, а то и всей картины. Адвокатскими приемами должен был овладевать каждый редактор, который работал с талантливыми авторами. Еще следовало запастись терпением, потому что общий порядок был такой: сначала на редколлегии объединения утверждали заявку, согласовывали ее с

главным редактором «Мосфильма», подписывали договор с автором. Затем на редколлегии обсуждали первый вариант сценария, потом второй, иногда третий. Готовый сценарий выносили на художественный совет объединения, потом в главную редакцию. И уже после этого посылали в Госкино. Тот же путь проходили и режиссерские разработки.

Известно, что на фронте почти не болели простудой. Видимо, постоянная опасность для жизни мобилизовывала защитные возможности организма. Мне кажется, нечто подобное происходило в условиях жесткого государственного надзора и с художниками, над которыми нависала цензурная угроза. Они работали на пределе. Может быть, поэтому в те годы и было создано так много замечательных лент и даже шедевров.

Д.Дондурей. Но ведь были и случаи, когда режиссеры наотрез отказывались принимать поправки и цензорские указания.

Ф.Гукасян. Например, Герман на фильме «Мой друг Иван Лапшин». А Клепиков всегда отказывался от поправок.

И.Сергиевская. Атаки «в лоб», как правило, кончались поражением. Более действенным и реальным был все-таки путь компромисса. Старались балансировать «на грани» — на грани возможных уступок. Сначала соглашались с начальством, дабы не вызвать опасный гнев, ведь замечания министра, главного редактора Госкино, руководителя идеологического отдела ЦК КПСС фактически становились приказом (фильмы клали на полку обычно по решению именно этих инстанций), но выполняли поправки формально, чтобы ущерб от них не стал роковым. Другое дело, что удержаться «на грани» часто не удавалось. Были фильмы, которые выходили на экран с большими поправками. Например, «Дневные звезды» И.Таланкина очень пострадали.

А мы, грешные редакторы, навострились вместе со своими режиссерами рапортовать начальству о выполнении поправок — «сделано то-то и то-то... замечания учтены» и т.д., — максимально оттачивая свое умение так формулировать, так представить фильм, как будто бы, если его не примут, советская власть кончится.

Элла Корсунская[3]. Редакторы действительно помогали появиться многим замечательным картинам. Редакторы боролись иногда даже с авторами, которые уставали от бессмысленных, изнуряющих баталий и были готовы сдаться. Однако в нашем разговоре, связанном с общими проблемами редакторского цеха, нет смысла делить редакторов на тех, кто помогал кинематографу, и тех, кто губил его. Редакторская цензура была порождением системы, страшным, карающим органом, в котором мы состояли, и за это мы в ответе.

Что мы сейчас ставим себе в заслугу? Что мы не бросали режиссеров в беде, не переходили на сторону Госкино, не вносили цензорские поправки? Но ведь этого очень мало. По сути дела, мы были бесправны, беспомощны и бессильны.

Я помню, как в «Охоте на лис» В.Абдрашитова Госкино требовало вырезать финал. Это было губительно для картины. И мы все вились вокруг Вадима и сценариста Саши Миндадзе, поддерживали их, хлопотали, а директор объединения взял ножницы, пошел в монтажную и вырезал финал. Еще помню, как не принимали потрясающие заявки Анатолия Васильевича Эфроса — на языке начальства это называлось «отклонить» и «не считаем целесообразным». Он написал заявку на «Месяц в деревне» (что само по себе абсурдно, но таково было начальственное требование, и он его выполнил), потом на экранизацию опубликованного в журнале рассказа Георгия Семенова. И обе «отклонили». И никто даже не прибегал ни к каким цензорским уловкам, ни к какой видимости профессиональной оценки. И что за дело, что мы горевали вместе с Эфросом, переживали.

Однажды он сказал обидные для меня слова, хотя вовсе не хотел обидеть. В финале картины «В четверг и больше никогда» герой (его играл Олег Даль) после смерти матери возвращается в Москву, стоит на балконе и смотрит на город. И видит дома. Дома и в них окна — пустые, черные. Это был сильный фи-

[3] Элла Корсунская — редактор «Мосфильма». Работала над фильмами А.Эфроса, В.Абдрашитова, К.Худякова, Э.Лотяну, А.Сурина и других.

нал. Но приказано было окна сделать светлыми, то есть чтобы в них горел свет. И вот мы сидим с Анатолием Васильевичем и решаем, что делать. Ведь если не выполнить то, что требует объединение, то картину не примут и группе не дадут премию. А работяги чем виноваты, что у творца неприятности? И подобных ловушек было много. И тогда я говорю: «Анатолий Васильевич, ну в конце концов дело не в окнах, в картине и так все ясно — и какой герой, и какая черная, пустая его душа. Знаете, как Зощенко говорил: «Из вашего предложения нельзя выбросить ни слова, оно развалится. А я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая, доступная бедным. Вы можете выбросить все из нее, она останется». И Анатолий Васильевич говорит мне что-то вроде: «Ах, вы моя милая, как вы меня утешаете, вы прямо как примочка на рану». С того дня я стала называть свою профессию «примочкой».

Вместе с тем я никогда не забуду, что в нашем объединении стоял шкаф, в котором была полка непринятых сценариев и сценарных заявок. И разве мы не в ответе за это кладбище несостоявшихся замыслов? Только признав эту ответственность теперь, когда вновь заговорили о необходимости профессиональной редактуры, можно двигаться дальше.

Ф.Гукасян. Как двигаться дальше, если я вчера была во ВГИКе и читала программу по редактированию, в которой черным по белому написано, что редактор — это представитель государства.

Э.Корсунская. Вот, пожалуйста! И это сейчас, когда государства-то практически нет.

На встрече со зрителями в Горьком члены съемочной группы фильма «Неуловимые мстители»: актеры В.Васильев, В.Косых, режиссер Э.Кеосаян, редактор Л.Голубкина. 1965

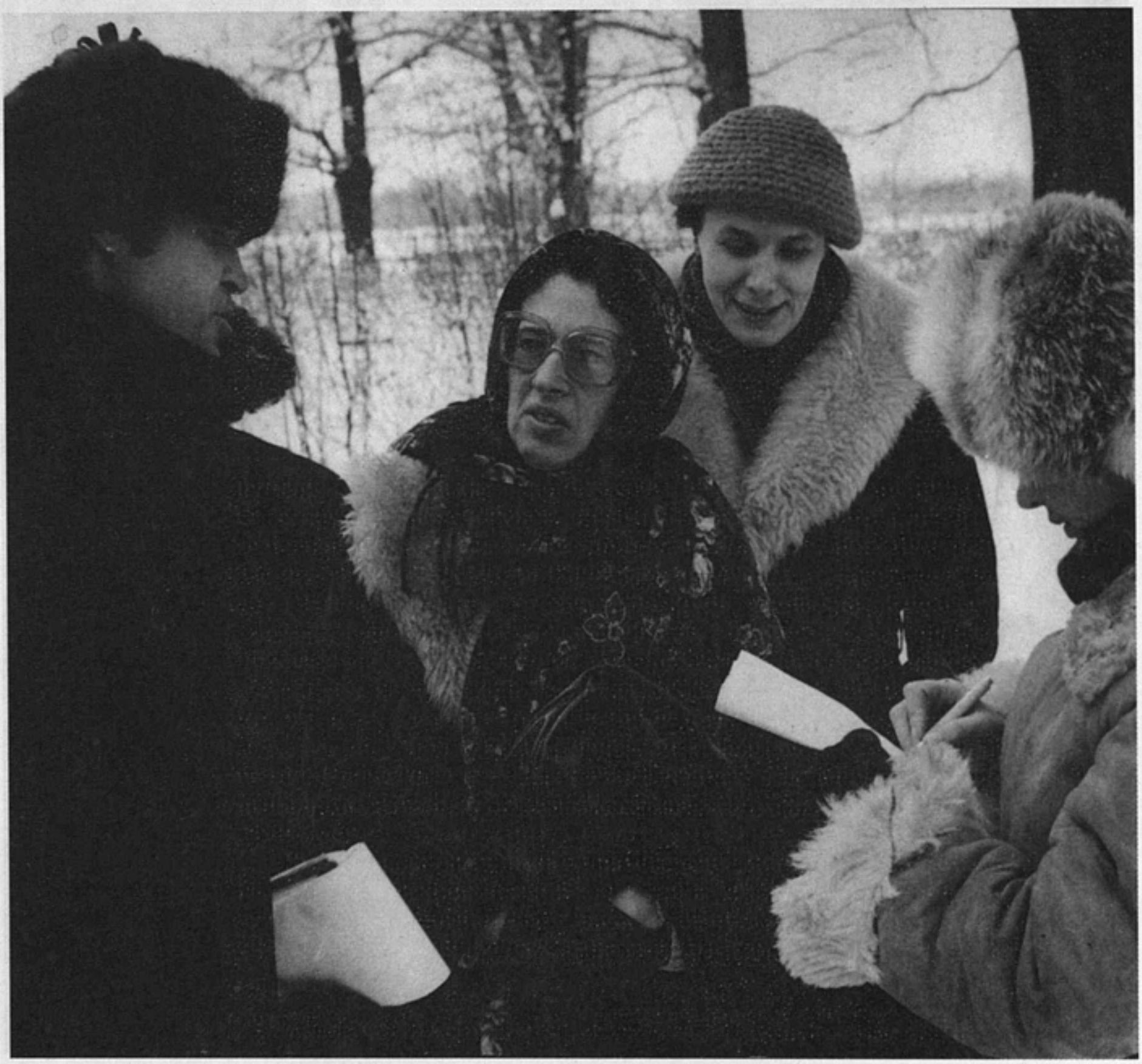
Ф.Гукасян. Но кое-что из прошлого может пригодиться и теперь. Например, одной из наших главных профессиональных задач было создание сценарного портфеля, то есть репертуара студии. Создавался он всегда трудно, не хватало современной литературы, как правило, талантливое было непроходным. Войнович, Владимов, Окуджава! Сколько погибших для кино замыслов! И все-таки работа шла. Мы были связаны с редакциями толстых журналов, следили за их портфелями, регулярно читали все рукописи задолго до того, как они появлялись в печати. И мы, конечно, знали всех сценаристов, постоянно держали с ними связь, следили за тем, кто чем увлечен, что пишет, и внимательно приглядывались к начинающим. Все это помогало нам создавать круг постоянных авторов и удерживать определенный художественный уровень.

Сейчас появилось море литературы, бесчисленные издательства, уследить за всем и выловить талантливую литературу очень трудно. Но и заниматься этим некому. На студиях нет сценарного портфеля, работают, что называется, с колес. Запускаются сценарии, случайно возникшие, и прежде всего учитывается их финансовая обеспеченность.

Анна Кагарлицкая[4]. Не все так безнадежно. Скажем, у нас в «НТВ-ПРОФИТ»

На съемках фильма «Тема» в Суздале режиссер фильма Г.Панфилов, журналист А.Гербер, редактор И.Сергиевская, второй режиссер фильма Н.Абраменко. 1979

[4] Анна Кагарлицкая — главный редактор кинокомпании «НТВ-ПРОФИТ» с 1995 года. Работала над фильмами П.Чухрая, В.Машкова, А.Суриковой, А.Хвана, С.Говорухина, Д.Евстигнеева, А.Прошкина, Р.Варнье, Б.Худойназарова, А.Атанесяна и других.



портфель есть, другое дело — что в этом портфеле? Какого качества сценарии нынче к нам поступают? В сравнении с тем, над чем вам, уважаемые коллеги, приходилось работать когда-то, нынешние сценарии в основном не выдерживают критики. И это самая настоящая беда, самая больная наша тема.

С какой белой завистью я сейчас вас слушаю... Вот уже более шести лет мне приходится заниматься редакторской работой, и если мне на этом пути что-то и удается, то тем самым я обязана урокам двадцатипятилетней давности. Именно тогда, учась на киноведческом факультете ВГИКа, я проходила практику в редакторском отделе Четвертого объединения «Мосфильма» под руководством ныне, увы, покойной Нины Григорьевны Скуйбиной. Царствие ей Небесное... Как только я занялась редактурой в «НТВ-ПРОФИТ», память выдала мне самую ценную информацию — от стиля общения с авторами до формы написания заключения по сценарию или по рабочему материалу. Это была великая школа! Разрушенная в течение всего каких-то десяти-пятнадцати веселых перестроечных лет. Этакая наша профессиональная Атлантида...

Вы бы видели, с каким ужасом нынче авторы воспринимают наши заключения — как посягательства на их творческую свободу, как какие-то черные метки, что ли! Для многих из них редактор в наше рыночное время хуже цензора во времена тоталитаризма. Цензор, считают они, служил государству, а вы, дескать, служите частному капиталу! При этом непонятно, почему первое лучше второго.

Д.Дондурей. А почему режиссеры перестали относиться к редакторам как к помощникам? Неужели исчезла необходимость в толковом совете, вовремя сделанном предостережении?

А.Кагарлицкая. Если освободиться от того ностальгического флера, которым для меня окутаны воспоминания о практике на «Мосфильме», могу припомнить, что там тоже все было не просто. Одним сценаристам и режиссерам редакторы помогали. Их фильмы — это было свое, теплое, родное, что должно окружать вниманием и любовью. Другими фильмами занимались формально, потому что это были «единицы» в темплане. Это был поток.

Э.Корсунская. Естественно, хотелось работать с теми, для кого ты как редактор мог стать единомышленником, у кого такая же, как у тебя, группа крови. Был случай, когда меня вызвали и сказали, что я буду редактором на таком-то фильме. А я отвечаю: «Не хочу, режиссер бездарен». «Вы редактор, идите и работайте — разговор закончен». И я работала на очень слабой картине. Но вообще-то все редакторы были закреплены за какими-то режиссерами. Если Ира Сергиевская работала с Шукшиным, то вопрос, что он пойдет к другому редактору, никогда не возникал и не мог возникнуть.

А.Кагарлицкая. Что ж удивляться? Значит, серость, отказавшись от редактуры, просто выместила теперь свою обиду за былые неудачи, за пренебрежение, которое выказывали по отношению ко второму сорту наши лучшие редакторы. У временщиков, которые получили карт бланш в эпоху «хозрасчетного» кино начала 1990-х, была и другая причина избавиться от редактуры: качество продукта не имело значения, а значит, не было смысла оплачивать работу человека, который об этом самом качестве должен беспокоиться.

Но с большей точностью я могу говорить о том, как складываются отношения автора (сценариста или режиссера) и редактора на протяжении последних лет пяти. В рамках продюсерской модели кинопроизводства уже наметилась новая драма личности, обусловленная эпохой «неразвитого капитализма». Если раньше личность существовала в конфликте с государством, то теперь ее главный враг — рынок. Я несколько упрощаю, но посудите сами. В прежние времена художник своим творчеством выражал протест против системы и ее представителей, теперь он борется с частным капиталом и продюсером, этот капитал представляющим. А поскольку редактор, в свою очередь, является представителем продюсера, то в начале творческого процесса обычно идет борьба с редактором. Вернее, все начинается с того, что автор пытается «завербовать» редактора для совместной борьбы с продюсером.

И.Сергиевская. Как это?

А.Кагарлицкая. Очень просто. В советские времена редактор был потенциаль-

ным другом и соратником. Государственного цербера можно было приручить. Рыночные же отношения внесли в устоявшийся порядок обидную для творцов сумятицу: собака почему-то больше не хочет кусать руку, которая ее кормит. Редактор не может слиться с режиссером или сценаристом в экстазе ненависти к продюсеру. Потому что продюсер — это не советское государство, которое ни перед кем не отвечало за потраченные деньги. Продюсер — это человек, который тратит на кино чужие деньги, за которые ему придется отчитаться продукцией достойного качества. Вот почему продюсер экономически вынужден это качество контролировать. Так что позиция «дали деньги — отойдите в сторону» уже не проходит. Чтобы не утомлять прочими подробностями жизни в продюсерском кино, скажу только, что в конце концов сценарист начинает прислушиваться к редакторским замечаниям, а режиссер советоваться по вопросам монтажа, ритма и т.д. И заканчивается все тем, с чего, по сути, должно начинаться — полным (либо частичным) творческим взаимопониманием. В продюсерском кино нет смысла интриговать, тут надо работать.

Д.Дондурей. А с чего вы начинаете? Как и редакторы старой закалки, ищете режиссеров-единомышленников?

А.Кагарлицкая. Нет. «НТВ-ПРОФИТ» работает по западной модели. Сначала отбираем сценарий, который приобретаем и доводим до кондиции, а потом после мучительных раздумий и сомнений обращаемся к тому или иному режиссеру, который, как нам кажется, этот сценарий может поставить. Мы априори этого режиссера ценим, уважаем, любим, потому к нему и обращаемся. Но режиссер, согласившись на наше предложение, вместо того чтобы стать нашим единомышленником, начинает обычно производить некие странные действия: он пытается самолично переписать сценарий, заявляя, что наш снимать невозможно, отказывается от актеров, которых мы ему предлагаем, уверяя, что они никуда не годятся и так далее. Идет мучительный процесс какого-то яростного внутреннего сопротивления. Мы неделями уговариваем режиссера вернуться к первоначальному, нами утвержденному, варианту сценария, ибо в рамках заданной темы, жанра, сюжета это наилучшее драматургическое построение. Умоляем попробовать других, нежели он предлагает, исполнителей ролей, дабы найти более адекватное актерское решение... Вот тут как раз и начинается та самая борьба с продюсерами и редакторами, которые «давят», «навязывают», «унижают»... Причем если бы тот же самый сценарий попал к режиссеру не от кинокомпании, а от самого автора, и он сам пришел бы к нам с этим сценарием, а не мы к нему, — ситуация развернулась бы на 180 градусов. Режиссер считал бы сценарий своим, родным и защищал бы его от нас.

Все это — к разговору о том, насколько трудно внедряется в нашу кинематографическую жизнь пресловутая продюсерская модель. Что касается роли редактуры в этой модели, то, конечно же, она одна из самых ответственных, во всяком случае, так обстоит дело в нашей кинокомпании. И с этим положением тоже нелегко свыкнуться. Вот Фрижетта Гургеновна сказала, что Юрий Клепиков отказывался выполнять любые поправки по сценарию, а какие действия в таком случае предпринимала студия?

Ф.Гукасян. Просто закрывали картину, оставив аванс в пользу автора. Мы понимали, что в архиве должны сохраниться эти документы, и подробно отписывали, по каким причинам сценарий был отвергнут Госкино.

А.Кагарлицкая. Мы себе такого позволить не можем. Впрочем, наши поправки не идеологического свойства, а сугубо творческого. Но в любом случае, если я, редактор, тем более главный редактор студии, не могу добиться необходимой доработки сценария, чтобы он полностью устроил продюсера, значит, я не соответствую занимаемой должности. Мы не можем просто так закрыть проект и всегда бьемся до последнего — к примеру, если сам автор оказывается бессилен довести свое произведение до кондиции, обращаемся к доработчику. Иной раз бывает, что один доработчик сменяется другим. А случается, что дорабатывается не только сценарий, но и готовый рабочий материал. Пишутся новые сцены, придумываются новые линии, меняются местами сюжетные повороты... Это к вопросу о сценарном портфеле студии: практически все сценарии, которые мы запускаем в производство, проходят этап доработки. Время совершенных сценариев, к сожалению, ушло...

Ф.Гукасян. Мы уже говорили: проблема сценарного портфеля существовала всегда.

А.Кагарлицкая. А сейчас эта проблема не просто существует, она кричит! За те шесть с лишним лет, что работает «НТВ-ПРОФИТ», говорю это со всей ответственностью, не было такого сценария, который бы заслуживал внимания и не попал к нам. И мне не верится, что где-то у кого-то в столе лежит неведомый гениальный сценарий... Не лежит, вот в чем ужас!

Ф.Гукасян. А вы сами не предлагаете авторам тему, материал?

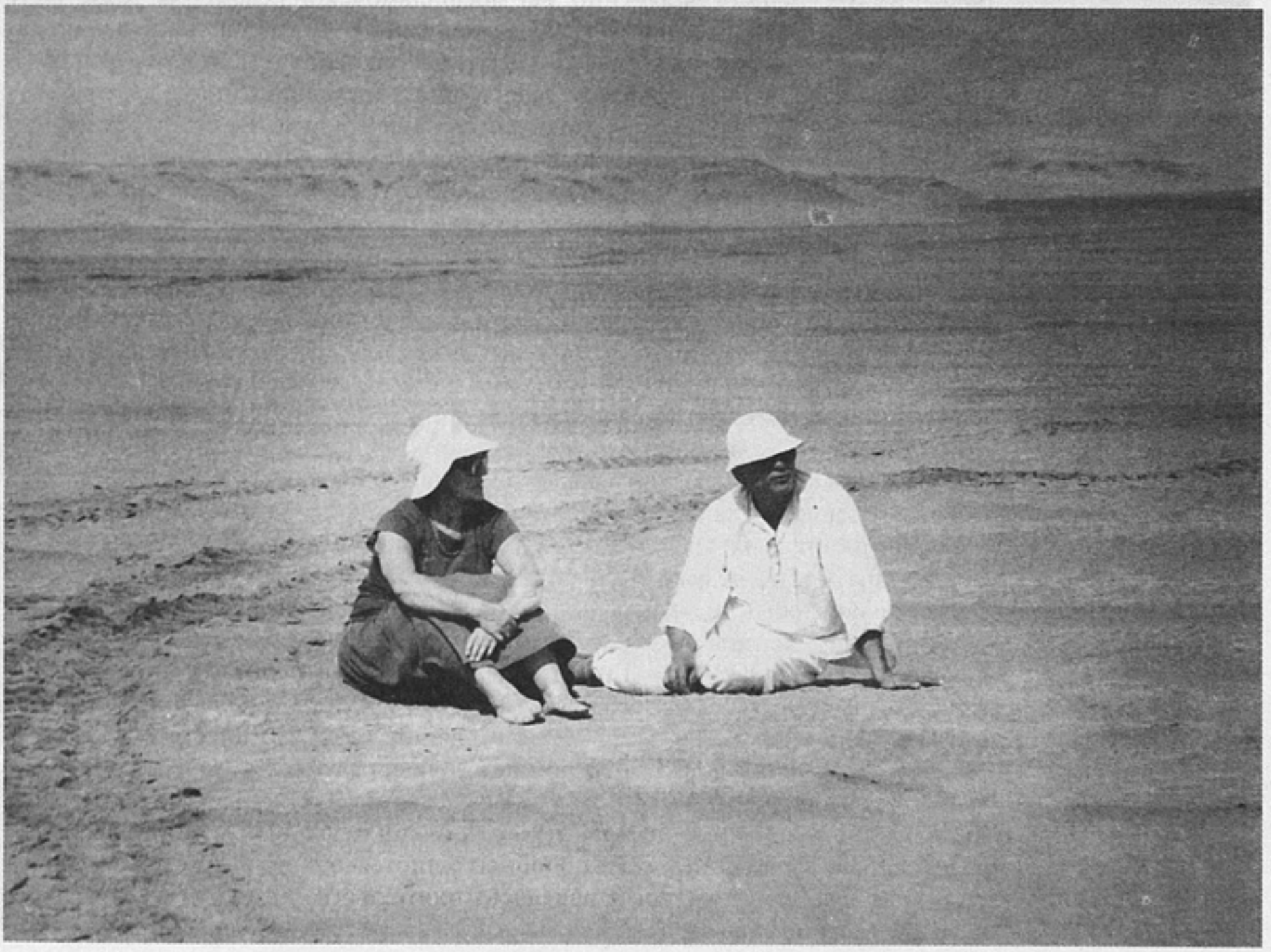
А.Кагарлицкая. Вы знаете, за эти годы с авторами тоже что-то произошло. Они требуют гарантий, ждут авансов, настаивают на заключении договоров. Раньше мы шли на риск, давали гарантии и обжигались. Теперь ничего подобного позволить себе не можем. Можем только предлагать ту или иную литературную основу для экранизации, что и делаем. Но и здесь риск велик. Нам же предлагают сценарии, в основном написанные по чьему-то заказу, кем-то уже пропла-ченные и кем-то уже не принятые.

Известно, что Шукшин жизнь положил за «Степана Разина». Я не знаю сейчас режиссера, который считал бы какой-то проект делом своей жизни.

Д.Дондурей. Ни время, ни деньги здесь ни при чем. Нет идей, нет воли, нет всесильной творческой мотивации. Так почему ты тогда режиссер, а не брокер?

Настоящая драма нынешнего кинематографа связана с отсутствием нестыдных дебютов. Наш кинематограф болен, а отдельные, уже признанные мастера снимают «вопреки», «помимо» кинопроцесса. Что же мешает сегодня тридцатилетним русским ребятам? Свободы полно. Деньги? Но «Бешеные псы» сняты Квентином Тарантино за 120 тысяч долларов. «Ведьма из Блэра» — за 70 тысяч долларов ручной камерой. Так что дело не только в деньгах.

Все последние десять лет мы сидим с открытым ртом у телевизора: каждый день происходят невероятные события. Но почему ничего этого нет в кино? Вместо этого мне рассказывают какие-то истории, которые безумно далеки от



Редактор Э.Корсунская и режиссер А.Сурин на съемках фильма «Поджигатели». Пустыня Кара-Кол. 1988

реальности. Объясните, почему подобным хламом должны быть заполнены головы молодых людей?

Ф.Гукасян. Думаю, здесь есть вина и нашей критики, которая во многом помогла утвердиться тотальной установке на развлекательное, всем понятное, примитивное кино. Эта установка повлияла и на художников, и, главное, на тех, кто финансирует кинопроизводство.

Я преподаю сейчас в Институте кино и телевидения в Петербурге. Недавно показала студентам сценарного и режиссерского факультета «Премию» Гельмана и Микаэляна. Долго сомневалась, правильно ли выбрала картину, поймут ли они, выросшие без парткомов, этот фильм. Знаете, чем кончился просмотр? Герою, который, защищая свою правду, шел до конца, аплодировали. Такого героя не хватает нашему кино. Мы все боимся браться за проблемные вещи, всерьез показывать реальные противоречия, а потом удивляемся, что зритель привык смотреть всякую ерунду.

А.Кагарлицкая. Как стало ясно за эти годы, существует очень серьезный кризис идей. Ведь кризиса собственно сценарной профессии нет — напротив, сейчас появился ряд достаточно молодых авторов, которые блестяще владеют ремеслом, что с особенной очевидностью проявляется на примере доработки чужих сценариев. Эти ребята ловко приводят в порядок структуру, переписывают эпизоды, оживляют диалоги! Мы говорим: пишите сами, ищите сюжеты, открывайте характеры, создавайте образы. И что получаем? Все ту же ловко пригнанную конструкцию, бойкие эпизоды, симпатичные диалоги. Но вместо сюжетов, характеров и образов — одни фактуры. Сейчас, к примеру, косяком идут сценарии на тему клонирования: начинаешь читать — безумно интересно, но ничем не кончается, ни к чему не приводит, ни во что не вырастает. Ни намека на некое образное, философское осмысление проблемы. Все просто: из клеток одного человека сделали другого, как правило, чтобы обеспечить бессмертие или что-то в этом роде.

И.Сергиевская. По-моему, многое еще объясняется и отсутствием большого производства, большой кинофабрики. «Мосфильма» ведь практически нет. Нет большого мосфильмовского кино, нет мосфильмовской редактуры. Даже часть цехов перестала существовать, оказалась ненужной. Киноконцерн целенаправленно превратили в производственную базу. Приходят съемочные группы разных фирм и арендуют аппаратуру, павильоны, тонстудию (пишут музыку, шумы, осуществляют перезапись), пользуются нашей знаменитой лабораторией и т.д. По сути, в новом кино сейчас некому задавать масштаб.

Ф.Гукасян. Аня, а вы как редактор полностью зависите от своего продюсера? Вы можете с ним поспорить, принести какой-то сценарий, который вам кажется интересным, глубоким, а продюсер его не принимает?

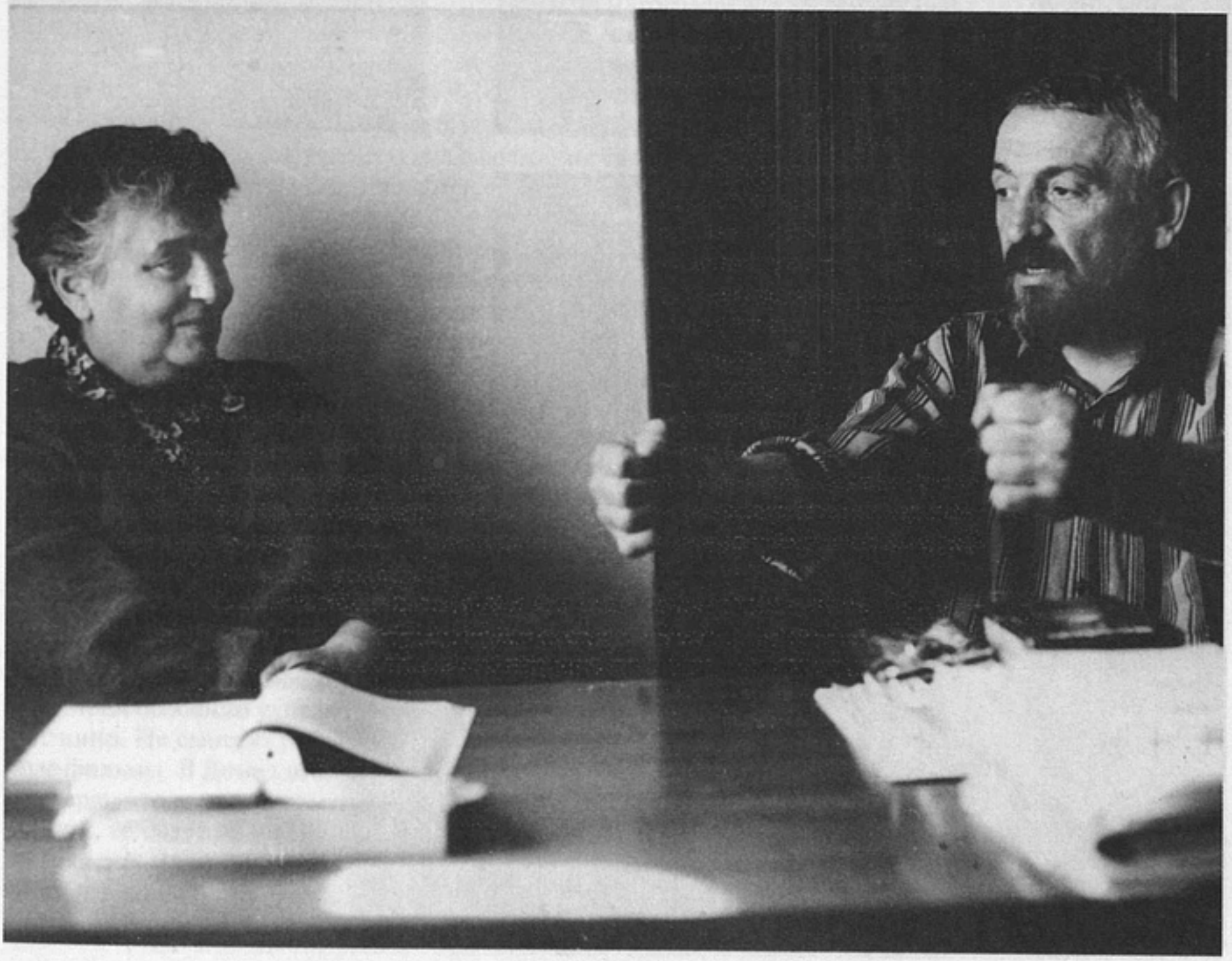
А.Кагарлицкая. Дело в том, что я оказалась в ситуации совершенно уникальной, комфортной и в профессиональном, и в человеческом отношении. Честно говоря, в другой ситуации я бы работать и не смогла. Игорь Толстунов, генеральный директор «НТВ-ПРОФИТ», обладает вкусом и особым чувством кино, собственно, потому, как мне кажется, он и является одним из ведущих продюсеров в России. Если у нас с ним и случаются разногласия, то в основном на почве жанровых пристрастий в области коммерческого кино, каковым нам в основном приходится заниматься. Игорь как мужчина превыше всего ценит в таком кино экшн. Я же по-женски люблю, когда про любовь. Однако одно не отменяет другого, и в результате мы приходим к общему знаменателю. Что же касается зависимости, то я как редактор завишу скорее не от продюсера, а от концепции, определенной руководством холдинга «Медиа-Мост», частью которого является «НТВ-ПРОФИТ». Так, в декабре 1997 года «Медиа-Мост» приступил к осуществлению масштабного проекта, в рамках которого наша кинокомпания должна была произвести 15 фильмов в течение года, что вместе с проектами родственной кинокомпании «Киномост» (плюс, разумеется, зарубежное кино) могло бы обеспечить годовой репертуар кинотеатра «Октябрь» — он должен был быть реконструирован и превращен в одиннадцатизальный мультиплекс с последующим расширением сети подобных кинотеатров по всей стране. Параллельно на Сколковском шоссе началось строительство киностудии. При наличии мощного телевизионного канала реализация всего этого плана должна бы-

ла замкнуть круг «производство — прокат» и кино вновь могло бы стать прибыльной отраслью производства, пусть и в рамках отдельного холдинга. По идее, в таких условиях могли бы появляться и новые герои, и новые шедевры, и новая критика — все то, о чем мы сейчас так горько тоскуем.

Так вот, в рамках этой задачи нам предстояло немедленно, начиная с зимы 1998 года, запустить в производство 15 проектов. Все проекты планировались коммерческими, способными привлечь зрителей и заставить их повернуться лицом к отечественному кино. Коммерческими, стало быть, жанровыми: по расчетам холдинга, наиболее привлекателен на то время был экшн. Вот мы и достали из нашего заветного портфеля исторический боевик «Русский бунт», остросюжетные драмы «Мама» и «Ворошиловский стрелок», триллеры «Умирать легко» и «Поклонник», детективы «Затворник» и «День рождения Буржуя» (сериал), боевики «24 часа» и «Форс-мажор». Разумеется, Толстунов оговорил возможность вносить в нашу продукцию элемент творческого разнообразия. Так к фильмам-экшн добавились комедия «Хочу в тюрьму», мелодрамы «Женщин обижать не рекомендуется» и «Подари мне лунный свет», копродукция «большого стиля» «Восток — Запад» и копродукция арт-хауса «Лунный папа». Представьте, что все эти проекты нужно было подготовить к производству в течение очень короткого времени — довести сценарий, найти режиссера, провести кастинг и, наконец, принять проект, с тем чтобы к весне уже можно было начать съемки первых картин. В целом это был объем производства, скажем, Киностудии имени М.Горького прежних времен.

И.Сергиевская. У нас только одно объединение на «Мосфильме» в год делало 14 единиц.

А.Кагарлицкая. Дело в том, что мы не располагали инфраструктурой, подобной той, что существовала на крупных студиях. Однако то были наши, как говорится, проблемы, и мы их решили. Но затем наступили проблемы иного рода — август 1998-го, и все рухнуло. Мы завязли сначала в ожидании, потом в недофи-



Редактор Ф.Гукасян и сценарист М.Коновальчук во время работы над фильмом «Цветы календулы». 1998

нансировании. Пролонгации, консервации привели к тому, что мы выпустили не пакет фильмов, как предполагалось, но каждую картину штучным порядком. В результате предъявили зрителям и кинообщественности не репертуар, а просто тот или иной фильм. В условиях не развернутого кинопроцесса каждый из них, естественно, воспринимается как событие, хотя далеко не всегда таковым замысливался. Критики любят упрекать продукцию «НТВ-ПРОФИТ» в том, что она слишком стандартизированная. Их не устраивает высокое технологическое качество наших картин и жанровая и сюжетная чистота, чрезмерная драматургическая выстроенность. Вы не представляете, какой это бальзам на наши души! Ведь продукция кинокомпании «НТВ-ПРОФИТ» должна отвечать принятым мировым стандартам — и по части технологии, и по части жанра, драматургии и т.д.

Ф.Гукасян. Очень вам сочувствую.

И.Сергиевская. Оказывается, это мы были свободны в свое время. Не то что они сейчас.

А.Кагарлицкая. Мне уже давно не в радость премьеры наших картин. Подходят коллеги, друзья и с возмущением спрашивают: «Чем вас привлек этот сценарий? Как вы могли взяться за такую ерунду?!» Мол, это все так недуховно, так неинтеллектуально, так нефестивально. Но мы не для фестивалей снимали! И даже не для киноклубов. Мы снимали исключительно для зрителей, планируя постепенно, исподволь приучать их к нашим фильмам: сначала народная комедия, потом народная драма, детектив, боевик, историческое полотно, затем и до интеллектуального триллера дело дойдет, а там, глядишь, и арт-хаус начнут жаловать.

Последний день перезаписи сериала «День рождения Буржуя-2». Режиссер фильма А.Матешко, редактор А.Кагарлицкая, композитор Д.Атовмян, 2001

Не привелось. Не судьба. Но, думаю, пройдет время, улягутся финансово-политические страсти, и о крахе проекта «Медиа-Моста» будут вспоминать с таким же сожалением, как нынче вспоминают о закрытии Экспериментального творческого объединения «Мосфильма». Все же у отечественного кино был шанс встать на ноги...

Ф.Гукасян. Не думаю, что нужно так драматизировать. Кино развивается сразу по нескольким направлениям. Мы сейчас говорим, что редактура невостребована. Но вот какая парадоксальная история. На каждую картину, которая сегодня делается, скажем, на «Ленфильме», режиссер, нуждающийся в доброжелательной критике, во взгляде со стороны, приглашает редактора. К примеру, замечательный профессиональный редактор Светлана Пономаренко давно на пенсии, но многие режиссеры, начиная работу над сценарием, обращаются к ней за помощью и поддержкой, и она сидит вместе с режиссером и над режиссерским сценарием, а затем и в монтажной. Так же работает молодой редактор Наташа Милашкина. Едва закончив «Барак», они с режиссером В.Огородниковым и автором В.Петровым взялись за новый сценарий. Приходят режиссеры и ко мне. Но в этом случае интересы кого мы, редакторы, представляем? Не Госкино, не государства, не продюсера, а, извините за громкие слова, искусства. И это мне сегодня представляется идеальным условием для нашей работы.

А.Кагарлицкая. Но такого редактора все равно нанимает продюсер. И если он не контролирует редактора и доверяет ему, то с его стороны это очень широкий жест.

Ф.Гукасян. Конечно, у нас именно особая ситуация — продюсеры сидят в Москве, а картина делается в Петербурге. Ни я их в глаза не видела, ни они меня. Но есть и общая ситуация, которую понимают не только наши продюсеры из Москвы.

Без редактуры невозможно поднять культуру сценария. Мне в руки попадает их множество. Сегодня большая часть из них пишется практически без ремарок, деталей, подробностей. Выразительный видеоряд отсутствует, идет сплошной диалог. Все это наносит огромный вред кинематографу, который становится нищенским с точки зрения киномышления, киноязыка... Мы сейчас взяли на вооружение американскую систему записи так же безоглядно, как и многое другое. Конечно, можно писать сценарную прозу и с более подробной ремаркой, и с менее подробной — тут нельзя ставить какие-то границы, и каждый волен выбирать наиболее удобную для выражения своего замысла форму, но сценарий без ярко выраженного пластического ряда, без деталей — просто плохая пьеса.

А.Кагарлицкая. Но ремарки — вещь опасная. Во всяком случае, в нынешних сценариях за пространными ремарками часто прячется отсутствие четкой сюжетной конструкции, недостаток мотивировок, ритмические огрехи. На самом деле, все ставит на свои места раскадровка, которую режиссер пишет к каждому эпизоду. Вернее, сценарист, режиссер и оператор — все вместе.

Д.Дондурей. А мне кажется, что система сценарной записи — это тоже определенный временной код. Каждому времени — своя система, как и свои режиссеры, актеры, сценаристы. Какими бы выдающимися ни были наши классики, но не может семидесятилетний человек даже при помощи самой правильной сценарной записи объясниться с двадцатилетними зрителями. Он иначе чувствует, он социализировался в другую эпоху, прошел иной путь, не знает, как сейчас принято вести себя, ухаживать за женщиной. Звуки, стиль, шумы — все поменялось. У каждого времени свои сказители. Замечательно, что есть классики. Однако временем востребованы именно *со*временники. Другое дело, что этих современников надо воспитывать, учить.

Меня особенно удивляет то, что молодые режиссеры практически не смотрят кино. Не смотрят работы своих товарищей, учителей, не смотрят зарубежные фильмы. В Доме кинематографистов я крайне редко встречаю режиссеров. Не верю, что все они скрытые видеоманы. А когда они приезжают на фестиваль в Сочи, то сидят на пляже.

Ф.Гукасян. Филипп Тимофеевич Ермаш еще двадцать пять лет назад говорил: «Как же так, они же ничего не смотрят». Они и тогда не смотрели и сегодня не смотрят.

Д.Дондурей. Но почему? Почему?

Ф.Гукасян. Герман, перед тем как снимать фильм, составляет некий список классики и выписывает картины из Белых Столбов. И смотрит — не один, а со всей съемочной группой. То же самое делали и И.Авербах, и И.Хейфиц, и Г.Козинцев, который ходил на премьеры всех своих учеников, а их было немало.

Д.Дондурей. И все-таки я не уверен, что за счет профессионального обучения можно возместить недостаток содержательного, творческого, стилевого потенциала. Достаточно ли пригласить специалистов — и вас, и из Королевской школы Лондона, — чтобы они обучили молодых кинематографистов, как сколачивать истории, делать режиссерские разработки?

И.Сергиевская. Вспомнила цитату из автобиографической книжки художника Николая Кузьмина: «Народу в студии было немного. Большая часть из того типа вечных учеников, которые всю жизнь переходят из мастерской в мастерскую в надежде, что какой-нибудь профессор вставит им душу». Ремеслу, конечно, можно научить. Но если нет таланта, дара Божьего, высот в искусстве человек не достигнет. Сказать все равно нечего.

Э.Корсунская. Естественно, что научить можно только того, кто изначально имеет призвание, влечение к творчеству. Когда я работала в журнале «Киносценарии», один молодой режиссер принес совершенно удивительный дневник, повествующий о том, как он учился в киношколе в Америке. Он записывал, что говорили мастера, как помогали делать курсовые. Я читала и думала — Боже, как жаль, что я уже старая и не могу поехать туда и вот так начать учиться! Потрясающе интересно. Этот человек писал, что он сначала плохо учился, был двоечником, так как у него не было той раскованности и той свободы, какие были у его сокурсников. Но за три года учебы он многому научился.

А.Кагарлицкая. Жаль только, что очень мало этих научившихся. В течение последних пяти лет я участвую в работе ГЭК сценарного факультета ВГИКа. Должна сказать, что там преподают замечательные мастера, учатся весьма одаренные ребята, интересно мыслящие и владеющие профессией. Но среди нескольких сотен прочитанных сценариев мне попался всего один, который можно было бы запускать в производство. Это сценарий Валентина Донскова «Снегирь». Там есть и профессия, и жанр, и, главное, душа.

И.Сергиевская. А как воспитывать редакторскую смену, вообще не ясно. Вот Аня Кагарлицкая поведала, что, окончив ВГИК, училась редакторскому делу у мастера нашей профессии Нины Скуйбиной. Действительно, к нам каждый год приходили на практику студенты-киноведы, студенты-сценаристы. Не все из них хотели стать производственными редакторами. Но те, кто стремился к этому, знали, где и у кого можно набираться опыта. Смена поколений, хотя и медленно, всегда шла. Институты кинередакторов не готовят. Авторитетным профессионалом редактор мог стать, только проработав достаточно долго на производстве. Михаил Ильич Ромм как-то сказал, что для этого нужно лет восемь-десять.

Ф.Гукасян. Сейчас я понимаю, как мне повезло. У нас на «Ленфильме» было замечательное объединение единомышленников. У нас не было стукачей. Наши руководители — И.Хейфиц, Г.Козинцев, позже И.Авербах — никого не давили, все решалось на художественных советах. Конечно, бывали споры, несогласие, но когда что-то не получалось, устраивали «мозговую атаку». Никогда не отстраняли режиссера, молодым помогали советом, не выпячивая чью-то особую руководящую роль.

И.Сергиевская. Редактора действительно воспитывает атмосфера — единомыслие с создателями фильма. Сотрудничество с редактором, который не разделяет авторскую позицию, бессмысленно. Редактор должен уметь растворяться в чужом творчестве. Это способность совсем не простая. Часто «химическим анализом» невозможно выделить то, что привнес в картину редактор. Надо уметь любить фильмы, над которыми работаешь, и получать удовольствие от процесса общего труда. Жертвенность? Может быть... Редакторское честолюбие в том, что тебя слушают и уважают. И в том, что ты принимаешь участие в стоящем деле.

Но внутри съемочной группы отношения с редактором складываются каждый раз по-разному. Если режиссер — дебютант или человек средней одаренно-

сти, лидерство сильного редактора в таком сотрудничестве предопределено. Если режиссер настоящий мастер, то менторский тон в общении с ним смешон. У по-настоящему талантливой личности мощная индивидуальность. Ты должен понять ее специфику, ее неповторимость и помочь выразить то, на что способна только она одна. Редактор — первый человек, от кого режиссер получает ответные токи, ощущает зрительский резонанс, на который рассчитывает в будущем. Режиссер в постоянном общении с доброжелательным и требовательным редактором-единомышленником уточняет, выверяет, что-то отбрасывает или, напротив, усиливает. Чем определеннее проявляется чуткость и честность в редакторском восприятии сценарного и экранного материала, тем ценнее это для автора.

Но, как правило, творческие люди крайне самолюбивы. Поэтому редакторские замечания должны быть облечены в приемлемую, уважительную форму. Иногда и схитришь: помните, мол, вы сами это хотели сделать, тогда-то у вас промелькнула интересная мысль... Такт — свойство, без которого никакому редактору не обойтись.

Д.Дондурей. Я не психоаналитик, но мне кажется, что лучшие редакторы — это женщины. Мужчине в редакторской профессии труднее.

И.Сергиевская. Не скажите. Список прекрасных редакторов-мужчин на нашей студии долгое время возглавлял Леонид Нехорошев. С ним многие из нас — его коллег — советовались в трудных ситуациях. Кто-то предпочитал сотрудничать с Анатолием Степановым, кто-то с Кириллом Замошкиным. Да всех не перечислишь.

Ф.Гукасян. Есть еще один подводный камень в редакторском деле — отношения сценариста и режиссера. Даже в самых благополучных случаях это всегда борьба, а редактор — человек, который должен уметь найти золотую середину. Когда я пришла работать в кино, то в первые годы сильно удивлялась: ну почему же режиссер берет такой замечательный сценарий и начинаются бесконечные скандалы, споры, переделки? Я никак не могла понять, в чем тут дело, почему нельзя найти общий язык.

Э.Корсунская. Раствориться в замысле режиссера, идти за ним, любить фильм, на котором работаешь, — это не только опытом дается. Редактор — это тоже призвание. У меня в жизни было счастье работать с редактором совершенно особого склада: она не была цензором и не сильно заботилась, чтобы подставлять плечо. Она работала, как будто советской власти не существует — сидела с режиссерами в монтажной, смотрела материал, искала возможность сделать его выразительнее, точнее, тоньше. Это наш главный редактор Ада Репина. С нею работали все лучшие режиссеры объединения. Хотелось, чтобы знали, что были и такие. Мало. Но были.

А.Кагарлицкая. Боюсь, опять внесу диссонанс в разговор. У меня на одной картине был такой затяжной конфликт. Началось все с того, что режиссер, выслушав мои замечания по сценарию (как раз тот самый случай, когда практически идеально готовый сценарий был зачем-то безжалостно режиссером переписан), заявил с горечью: вот, дескать, дожил до того, что какая-то «киноведка» взялась обсуждать его работу (а кому, как не киноведам, оценивать кино?). Закончилось все тем, что после просмотра рабочей сборки в монтажной комнате «Мосфильма» я позволила себе выразить ряд пожеланий по части монтажа, звука и музыки. «Уберите ее отсюда! — вскричал режиссер в гневе, обращаясь к продюсерам. — Она у вас во всем разбирается!» Так вот, я за то, чтобы редакторы как раз во всем разбирались, а авторы и режиссеры наконец-то с этим смирились.

И.Сергиевская. Но чтобы «во всем разбираться», надо, в свою очередь, этому у кого-то учиться. Мне, например, редакторскую профессию приходилось осваивать не во ВГИКе, а на студии, то есть непосредственно в деле и более всего на картинах «Я шагаю по Москве» и «Тридцать три» у Георгия Данелия, тогда еще тоже молодого, но уже признанного мастера с международными призами за фильм «Сережа». Весь материал «Я шагаю...», снятый Вадимом Юсовым, казался мне замечательным. И когда Георгий Николаевич во имя общего движения фильма, его ритма беспощадно выбрасывал какой-нибудь эпизод, а я пыталась убеждать его этого не делать, он отвечал: «Уйди из монтажной. Ты мне мешаешь». И, конечно, был прав.

Ф.Гукасян. А когда я пришла на «Ленфильм», меня назначили редактором на картину «Загадка Н.Ф.И.», которую ставил Ираклий Андроников. Он был знаменитым писателем, прекрасным рассказчиком, острословом, я же — робким начинающим редактором. Но на худсовете Андроников сказал, что у него чудесный редактор, так как она на протяжении всей работы не сделала ни одного замечания.

Д.Дондурей. Вот вам и финал к гимну редакторской профессии, который мы попытались пропеть.

К сожалению, в силу обстоятельств на «круглом столе» кинередакторов не смогла присутствовать одна из самых известных и уважаемых представительниц этой профессии Людмила Голубкина[5]. Написанный ею текст мы решили приложить к материалу как своеобразное заключение состоявшегося разговора.

Людмила Голубкина. Нужна ли в будущем такая профессия — кинередактор? Может быть, она уже канула в прошлое и без нее можно обойтись? Отвечу — нужна.

Рассуждать о проблемах редактуры и цензуры мне неинтересно. Этот вопрос давно потерял актуальность. Да и вообще мы, студийные, производственные редакторы, были, скорее, по другую сторону баррикад. Хотя не скрою, несколько раз в жизни мне было так горько, что я думала бросить редакторскую работу и уйти куда глаза глядят. И так было всегда после того, как удавалось убедить автора внести в сценарий или в фильм спущенные сверху поправки. Я думала тогда о безнравственности своей роли и о странном, половинчатом положении редактора в процессе создания фильма. С одной стороны, ты был членом творческой группы, непосредственным и заинтересованным участником, а с другой — представителем студии, объединения, главной задачей которого было добиться того, чтобы фильм был принят и желательно с положительной оценкой. Поверьте, о государстве тогда никто не думал. Это было что-то абстрактное. Поэтому я с таким огорчением и сочувствием восприняла основной тезис Анны Кагарлицкой о том, что сегодня редактор — представитель продюсера. Я понимаю, это не пафосное утверждение, а констатация реальности. Но задним числом я готова уже скорее радоваться и половинчатости, и всем противоречиям нашей редакторской профессии, какой она была в прежние годы, чем обслуживать какого-то одного продюсера, даже если он представляет собой во всех отношениях идеальный вариант. Единоначалие губительно для искусства. Поэтому душой мы почти всегда были на стороне тех, кому дают поправки, как бы сами ни ругались с ними по ходу дела.

Я думаю, что золотой век профессии редактора далеко позади. Была профессиональная среда, было чувство солидарности, локтя, ощущение общих целей. Достаточно вспомнить, какие люди входили в редакционную коллегию, скажем, нашего объединения «Юность» на «Мосфильме» — Вольпин, Эрдман, Ермолинский, Исаев, Львовский, Сарнов, — интеллигенты, умники, острословы, высокие профессионалы. Каждое заседание было праздником. Этого уже нет и не будет.

Так что же я себе противоречу? Зачем и кому нужен редактор в его настолько ином по отношению к прошлым временам качестве? Прежде всего — автору. Создатель одинок перед своим творением. Причем кинематографист иначе, чем писатель. Тот отвечает сам за себя. Писатель — читатель — вот и вся цепочка, остальное несущественно. Сценарист имеет дело с целой толпой воплотителей его замысла. Поэтому ему так нужен рядом заинтересованный человек, с которым можно посоветоваться, а можно и поспорить, что тоже иногда бывает продуктивно. Режиссеру в его бесконечно сложных отношениях с автором редактор нужен главным образом как первый зритель, посвященный в процесс и сохраняющий дистанцию. Продюсеру — не только как посредник и толкователь его соображений, но и как создатель сценарного портфеля. И наконец, редак-

[5] Людмила Голубкина — редактор «Мосфильма», затем Киностудии имени Горького, с 1975 по 1984 год — директор Центральной сценарной студии. С 1990 года по настоящее время — директор Высших курсов сценаристов и режиссеров. Работала над фильмами А.Птушко, А.Салтыкова, А.Митты, Ю.Егорова, Э.Кеосаяна, В.Грамматикова и других.

тор нужен просто как редактор. Вы посмотрите, каким убогим языком написана большая часть наших сценариев, какие тусклые диалоги. И я совершенно согласна с Фрижеттой Гукасян, которая сказала, что с утратой ремарки из наших произведений ушла пластическая культура. Никакие раскадровки дела не меняют. Режиссер работает над тем, что получил в руки. Если нет первоначального импульса, то чаще всего нет и последующего вдохновения. И так по цепочке идет снижение. Я постоянно сталкиваюсь с тем, что молодые сценаристы совершенно не готовы передать в словах точный жест, не видят мизансцену, не могут охватить взглядом окружающее, у них нет второго плана, среды, деталей. Конечно, дело тут не только и не столько в редакторе, а в общем снижении кинематографической культуры. Но редактор как раз тот человек, который призван помогать художникам поднять планку.

Я не берусь рассуждать на общие темы — кризис идей и прочее. Я знаю только одно — молодые вообще не подозревают о том, что нужны новые идеи, что нужна свежесть, оригинальность. Они изначально ориентированы на подражание. Чтобы было не хуже, чем у других. Они не могут прорваться к себе, не вносят в то, что они пишут и снимают, ни капли своего личного. Я говорю своим ученикам — у вас такой уникальный опыт, вы мне рассказываете такие поразительные случаи из своей жизни и из жизни своих близких. Почему же вы об этом не пишете? Ухмыляются, пожимают плечами. Мне кажется, что каждый из нас на своем месте должен сделать все, что может, чтобы молодые художники говорили о том, что их действительно волнует. Как? Я не знаю. Может быть, самим стать искреннее. Искренность рождает искренность.

Фрижетта Гукасян говорила о редакторах-надомниках. Я тоже стала таким «мастеровым», так как давно уже не работаю на производстве — несут, советуются, спрашивают. Наверное, потому что очень люблю саму эту профессию — редактор (хотя и ненавижу, когда говорят: «институт редактуры» — такого словосочетания в русском языке нет). Люблю прежде всего за бескорыстие. По определению Маршака, «редактор — это человек, который надувает ветром чужие паруса». И мне хочется верить, что они еще появятся — настоящие редакторы. Люди, способствующие созданию среды, в которой только и может существовать искусство.

РЕПЕРТУАР

«Сестры», режиссер С.Бодров-мл.

ЕВГ.ГУСЯТИНСКИЙ

Родня

Родное кинематографическое семейство стремительно пополняется: Данила Багров, «открыв Америку» своим многочисленным фанам, стал режиссером Сергеем Бодровым-младшим, и у «Братьев» появились не менее боевые «Сестры». Подобное «размножение рода» наводит на мысль, что наше кино наконец-то одумалось и начало продуцировать необходимый для собственного выздоровления киноконтекст, перестав безостановочно производить никому не нужный текст, сравнимый по эффективности воздействия с информационным шумом. Ведь все проблемы и болезни постсоветского кино связаны с кризисом традиционного ценностного контекста, а точнее — с его загадочным исчезновением. В советские времена контекст был экспроприирован идеологией и тем самым скомпрометирован. Когда ей (идеологии партийного официоза) пришел «кирдык», все ринулись реализовывать обретенную свободу и самовыражаться кто как может. До контекста никому не было дела — ведь он ассоциировался исключительно с диктатурой власти. Неудивительно, что последнее десятилетие наше кино находилось в состоянии невесомости.

Реанимация контекста в его постсоветской модификации началась с рогожкинских «Особенностей национальной охоты». Обвальный успех этой ставшей культовой комедии вырос на фундаменте нетривиально использованных фольклорных мифологем (деревня, охота, рыбалка, водка,

«Сестры»

Авторы сценария **Г.Эмарова, С.Бодров, С.Бодров-мл.**
Режиссер **С.Бодров-мл.**
Оператор **В.Мартынов**
Художник **В.Карташев**
В ролях: **О.Акиньшина, К.Горина, Р.Агеев, Т.Колганова, К.Пирогов, А.Краско, Д.Орлов, А.Баширов, С.Бодров-мл. и другие**
Кинокомпания «СТВ»
Россия
2001

баня). Бесспорно, картина Рогожкина — лучшая постперестроечная комедия. Чего не скажешь о ее последующих вариациях, построенных на бесконечных самоповторах. Это как раз тот случай, когда недостатки суть продолжение достоинств. Рогожкину удалось создать некий универсум, используя чисто национальные российские «особенности», благодаря чему фильм котировался не только на внутреннем, но и на внешнем рынке. Он принадлежит *любому* зрителю. Но, как выяснилось, российский зритель — совсем не «любой», не такой, как все. Для него, пытающегося разглядеть на экране собственное отражение и схватить код возможного выживания в патогенной среде, «отличительность» важнее универсальности. Он хочет увидеть себя любимого, а не Другого. Такое случилось в «Брате», где нехудожественные, внеэстетические элементы фильма отодвинули жанровую игру на периферию зрительского восприятия. У Рогожкина жанр преобладает над содержательностью. Хотя опыт «Особенностей...» не прошел бесследно — именно здесь было указано верное направление нашему кино. Это был путь назад. Многие советские ленты 30-х годов представляют собой идеальный синтез универсалий кино, жанра и национальной идеологии — системы традиционных ментальных ценностей. Этому периоду отечественного кинематографа во многом наследуют продюсер Сергей Сельянов и режиссер Алексей Балабанов в фильмах «Брат» и «Брат-2», реанимирующих неисчерпаемый контекст под сурдинку модного стёба.

Киноконтекст, возвращенный Сельяновым и Балабановым, ценен своей глубокой историко-мифологической основой (несравнимой по силе с фольклором Рогожкина), которая вместительнее подножной реальности. На эту тему уже приходилось размышлять многим критикам, культурологам, социологам... Немаловажно, что «Брат» и «Брат-2» — самый успешный пример продюсерского кино 90-х. Профессиональная стратегия Сельянова ориентирована на американскую модель кинематографа, который остается стабильной и нерушимой структурой именно благодаря постоянному воспроизводству и расширению собственного контекста — его мифов и архетипов. Безусловно, здесь речь идет о коммерческой, массовой кинопродукции. Но возникновение тех же независимых спровоцировано потребностью разрушить все идеологемы Голливуда и развенчать его мифологию. То есть борьба с чужим контекстом автоматически создает контекст собственный. Понятное дело, такая борьба бесконечна и выгодна обоим «противникам». Ведь это взаимообратимый процесс: независимый может стать мейджором и наоборот. Такова здоровая и чрезвычайно плодотворная кинополитика. У нас она ограничивается опытом Сельянова — Балабанова, удачно чередующих эстетское «кино не для всех» («Про уродов и людей») с национальными хитами (оба «Брата»). Неудивительно, что последние фильмы стали культовыми в России, особенно среди тинэйджеров мужского пола. Мысль о том, что все наши национальные беды связаны с упадком мужского начала и отсутствием спасительного (а не губительного) Отца[1], стала у нас едва ли не аксиомой. Не опровергнуть и другой факт: идентифицируясь с Данилой Багровым, зритель мужского рода обретает уверенность в себе, повышает свою социальную и — шире — общенациональную потенцию. В общем, избавляется от своих психологических комплексов и зависимостей хотя бы на время сеанса. Проведя курс лечения «сильного пола», Сельянов закономерно обратил взор на прекрасную половину. «Сестры» — показательный образец кино, целиком и полностью действующего по законам заданного контекста — более важного, чем сам текст.

Очевидно, что фильм задумывался как косвенный сиквел «Брата» и «Брата-2». Так что аналогий между ними не избежать.

«В этих девочках течет одна кровь, но они ненавидят друг друга... Мир, где царят волчьи порядки... Маленькие беззащитные девочки... Ужасы нашей жестокой жизни... Вещь, которая сильнее зла и несправедливости и может спасти этот несовершенный мир... Ее имя — любовь... И девочки полюбят друг друга... Они станут сестрами» — вся эта пафосная мелодраматическая «клюква», со-

[1] Об этом, кстати, говорил в телепрограмме «Кинескоп» Александр Сокуров в связи со своей новой картиной «Телец», посвященной Ленину в Горках.

держащаяся в аннотации, полностью отсутствует в фильме. История, рассказанная в «Сестрах», тяготеет к известному голливудскому сюжету, который условно можно обозначить как «один дома»: дети, оставшиеся без присмотра папы и мамы, доказывают, что они в присмотре не нуждаются, решают все проблемы самостоятельно, ловят преступников, вершат закон и порядок. За океаном такому сюжету соответствует комедийный жанр, подчеркивающий заведомую условность и киношность происходящего. Но смех в американских кинозалах однажды сменился ужасом перед реальностью. Обыкновенные школьники со спортивным интересом стреляли друг в друга из оружия, найденного в родительских спальнях. Кстати, после нескольких серий этого «несчастного случая» голливудские приключения «одних дома» быстро закончились. «Сестры» трансформировали американскую «комедию» со страшным финалом в реалистическую (читай: идеологическую) «трагедию» с убедительным хэппи эндом. Тринадцатилетняя девочка, с фанатизмом занимающаяся в секции по стрельбе и мечтающая воевать, повторяя путь старшего Брата, пусть и названого, — такого заокеанская публика не видела и никогда не увидит. Но, как оказалось, именно этого нестерпимо ждет зритель отечественный, готовый предпочесть техническому совершенству гламурного продукта «фабрики грез» несовершенство, но зато правдивость наших «Сестер» и «Братьев». «Гудбай, Америка, о!» — как поется в одной известной песне.

Итак, чужеродный жанр беспрекословно повинуется родной идеологии, а частный кинотекст — тотальному, всеобъемлющему контексту. Как это происходит в «Сестрах»?

Активизация жанра начинается в первых же кадрах, когда отец маленькой Дины, выйдя из тюрьмы, отказывается возвращать пропавшую «казну» местной братве. С точки зрения жанра, следующая часть повествования — до момента, когда Алик (Р.Агеев) вступает в окончательный конфликт с «боссом» и, опасаясь похищения дочери, запирает ее вдвоем со сводной сестрой в пустой квартире, — совершенно неинформативна, а потому не сильно важна. Но в этом коротком жанровом промежутке происходит главное событие фильма, без которого он бы просто не состоялся. А именно: идеологическая завязка, прямой контакт со всей «братской» мифологией, триумфальный вход в контекст. Старшая из сестер, Света, со спортивным ружьем в руках в позе прицеливания перед очередным выстрелом на тренировке, — уже эта короткая, но весьма эффектная сцена ставит «Сестер» плечом к плечу с «Братьями» и вносит весомый вклад в «семейный» бюджет. Для пущей идеологической внятности визуальная информация тут же подтверждается вербальной. «У тебя вообще какая-нибудь цель в жизни есть?» — спрашивает Света своего приятеля. «Я, вообще-то, хотел бы в Германию поехать. Там к евреям хорошо относятся», — отвечает он. «А я в Чечню завербуюсь — снайпершей... По контракту... За наших, конечно, не за чеченов же...», — гордо заявляет героиня. «А ты сможешь вот так вот в человека выстрелить?» «Если надо будет — смогу», — без колебаний произносит старшая сестра, посылая тем самым большой привет не только Анке-пулеметчице, но и всем ворошиловским стрельчихам советской эпохи. Примечательно, что фильм Бодрова-младшего — своеобразная инверсия «Ворошиловского стрелка» С.Говорухина. Напомню его сюжет: мир, в котором «царят волчьи порядки... а закон — всего лишь бледный и бессильный призрак»[2], вынуждает главного героя, ветерана и пенсионера, собственными руками линчевать насильников внучки, которая по своему социальному типу очень близка главной героине «Сестер». Действительно, они — почти ровесницы, одна живет у дедушки, другая — у бабушки, но одна — беззащитная жертва, другая — будущий киллер. Причем не самоучка, а профессионал, не пропускающий ни одной спортивной тренировки, не сомневающийся в своей миссии перед всеми братьями и сестрами.

Герой Ульянова в картине Говорухина персонифицирует грозного, карающего Отца, вспоминать о котором, действительно, страшно. Такова обратная реакция на идею режиссера: прошлое, притворившись мертвым, незаметно

[2] Из аннотации, напечатанной на лицензионной видеокассете с фильмом «Сестры».

мстит настоящему, уничтожая будущее. Мифология «Братьев» и «Сестер», вращаясь на общей с «Ворошиловским стрелком» орбите, тонко переставляет его акценты. «А отца, считай, у тебя вообще не было» — этим словам матери Света не верит и опровергает их в разговоре с сестрой. «А я знаю, что мой папа бандит. Зато он меня любит... А твой папа тебя бросил», — уверенно говорит Дина. «Еще неизвестно, кто кого бросил...», — после длинной паузы осмысленно отвечает сестра. Зато известно, что отца заменил отчим в образе «нового русского» времени. Самозванца ни в коем случае нельзя признавать. Что и делает Света на протяжении всего фильма, отказываясь в финале уезжать на ПМЖ за границу с семьей отчима. Такой финал противоречит жанровой логике, следуя которой все должно происходить совсем наоборот: после стольких переживаний конфликты разрешаются, семья дружно и с радостью воссоединяется, отправляясь в заслуженный отпуск. Но в фильме торжествует контекст, а не жанр. Сестра Света талантливо стреляет по мишеням, а отчим (дагестанец, то есть *не* чеченец), его жена (любит своего мужа) и их дочка (в наше огнестрельное время на скрипке играет) ей мешают, не дают сосредоточиться и спокойно прицелиться. Но вот чужая семья навсегда отбывает в Австрию и Света остается «одна дома» (!). Теперь можно целиком посвятить себя продолжению дела отца, который, между прочим, «не умер, а погиб». Сестры прощаются, надеясь, что когда-нибудь еще увидят друг друга. Но, кажется, их встреча возможна только в одном случае: Света, пройдя Чечню, отправится спасать своих «бедных родственников» от иностранного врага и попутно покорять европейскую землю...

Впрочем, в картине есть и другой финал — парный танец живота, до того исполнявшийся каждой героиней в отдельности. Думаю, что сия символическая деталь — вынужденная уступка жанру, комические, мелодраматические, трагические и прочие черты которого оказались под жестким идеологическим покровом.

Подобное несоответствие едва ли не залог успеха современного российского кино. Если фильмы вроде «Сестер» станут привычным отечественным кинорепертуаром, то нынешняя необходимость, возможно, превратится в излишнюю роскошь, а правила обернутся исключениями.

Когда подобные вышеотмеченным диалоги звучали в «Брате» и «Брате-2», многим было не по себе. В «Сестрах» они больше не являются раздражителями, не режут ухо, но воспринимаются как необходимая «потребительская норма», без которой нет кинопредложения, нет и зрительского спроса. Да и звучат они по-другому — не риторически, как в устах Данилы, а совершенно прозаически, отчего их воздействие увеличивается.

История вообще рассказана максимально просто и ясно, порой даже наивно: законченные, чаще музыкально оформленные (как в «Брате-2») эпизоды, нерезкий, спокойный монтаж, качественная, не кричащая картинка, никаких дебютантских претензий и амбиций. Этой повествовательной манере способствует игра актеров, в первую очередь — детей. Бодров, учитывая свое актерское прошлое, не ошибся в выборе типажей — в меру избалованная, но смышленая Дина (Катя Горина) и бесстрашная Света (Оксана Акиньшина), прошедшая, несмотря на свой нежный возраст, сложную «школу жизни», а потому, наверное, чем-то напоминающая Матильду из «Леона» Люка Бессона. Зрительские ожидания, с одной стороны, и экранная предсказуемость, с другой, — в точном соотношении этих двух начал заключается сверхрентабельность проекта Сельянова. Стоит ли снова талдычить о том, что данная формула — основа всех основ, вечный двигатель кинематографа Голливуда? Зритель покупает билет в кино, получает то, что он хочет, а фильм возвращает деньги своему продюсеру. Оба мирно расходятся до следующего раза. Если на афише авторы именуются создателями «Брата-2», если на ней изображен Сергей Бодров-младший, то жди продолжения, жди следующей серии этой явно неоконченной истории. Само собой разумеется, что кульминационный эпизод фильма — «камео» режиссера, то есть явление народу Данилы Багрова, словно «бога из машины» (из джипа!), под аккомпанемент «Полковнику никто не пишет» — есть не что иное, как концептуальное идеологическое отступление от сюжет-

ного действия. После такого бенефиса недетская серьезность и отсутствие балабановской автоиронии становятся «знаками качества» бодровских «Сестер». Ведь их поставил не кто иной, как сам Брат. А ему веришь. Брат не обманет. «Не в деньгах сила», — помнится, говорит он. «Сила — в правде», — подсказываю я.

П О С Л Е С Л О В И Е

ИГОРЬ МАНЦОВ

Молчание

Но Он знает путь мой; пусть испытает меня, — выйду, как золото.

Иов. 23, 10

1

Накануне премьерного показа «Сестер», разбирая домашний хлам, я наткнулся на пожелтевшую «Комсомольскую правду» весны 1992-го. Прежде чем выбросить, внимательно прочитал. Среди других поразительных откровений встретилось обширное интервью знаменитого артиста, любимца публики и жизнелюба. Отдельные места порадовали настолько, что я аккуратно вырезал материал и положил в папочку с грифом «хранить вечно». На другой день были «Сестры». «Неисповедимы пути Господни...» — усмехался я, перечитывая архивную реликвию после сеанса.

«Козаков уехал. «Виртуозы Москвы» испанцев радуют...» — задают тему дотошные журналисты. Артист с готовностью подхватывает: «Это мужественные люди. Уезжать надо — кто может, у кого есть силы. Патриотизм, Родина? Это все глупости. Патриотизм их в том, что они вывозят своих детей...» — «Но это же эгоизм!» — «Старик, это красивые слова». — «Ну почему же...» — «Мужики, вы что, коммунисты? Есть земной шар, нужно спасать культуру (ой-ёй-ёй! — *И.М.*)... Если бы я был один, я бы отсюда шагу не сделал. Мне, кроме водки, пива и компании, ничего не нужно... (Внимание, начинается. — *И.М.*). И наши женщины отсюда обязательно уедут — мы их материально не удовлетворяем. И самые красивые бабы сегодня — валютные проститутки. Ну что я могу своей жене предложить при всей моей безумной любви к ней?.. Во время прогулки в

новогоднюю ночь я взял с собой оружие: мало ли что случится. Да, да, пистолет... Мне не хочется уезжать, но ведь доведут!»

2

Еще одно, отступление на территорию личного опыта. Отступлениями подобного рода, которых могло бы быть гораздо больше, я хочу показать, насколько подлинную, насколько некартонную работу сделали участники проекта «Сестры». В самом начале рецензии я хочу вывести этот фильм за пределы жанрового пятачка, на котором не первый год толпятся создатели постсоветской криминальной продукции. Подобно «Братьям», но в гораздо большей степени «Сестры» лишь успешно паразитируют на неорганичной для отечественной культуры фабуле, на материале жизни и борьбы лихих, удалых людей.

Итак, летом 2000-го после длительного перерыва оказываюсь в Туле — городе, где прошла моя юность. Встречаю старинного приятеля, беседуем. Через полчаса вырисовывается любопытная картинка: все знакомые женщины в возрасте тридцать плюс-минус три года побросали своих совковых мужей и соединились — кто официально, кто нет — с мужьями новой формации, иначе говоря, богатыми и преуспевающими. «Все?» — уточнил я ошеломленно. «Все», — подтвердил собеседник. «А эта, а вот эта?» — наивно сомневался я. «Все, — с раздражением ответил он и, закрывая тему, пересказал анекдот: —Повестка дня конгресса феминисток. Первое — все мужики козлы, второе — нечего носить, третье — разное».

Читатель сильно ошибется, если решит, что автор замыслил повесить на женщин всех собак. Пару месяцев назад автору довелось наблюдать на канале НТВ задушевную беседу популярного и неглупого телеведущего с не менее популярным и симпатичным автору бардом Олегом Митяевым. Разомлевший от добрых слов по собственному адресу Митяев на мгновение потерял бдительность, необходимую при каждой публичной встрече с волками телевизионных наук. «Э-эх, — сладко улыбнулся исполнитель, — было времечко: юность, первый курс, первый колхоз, картошка, телогрейка, гитара, девчонки, романтика и песни у костра...» «Позвольте, какая такая романтика?!» — с недоброй улыбкой оборвал его ведущий. «Ну, юношеская, по глупости...» — начал было оправдываться симпатичный Олег Митяев. «Это вы бросьте! — строго прервал его собеседник, он же бдительный цензор. — В чем же романтика, чего же хорошего? Принудительный, бесплатный труд, колхозная грязь, земля под ногтями — словом, беспрецедентное рабство, санкционированное бесчеловечным государством...» За точность формулировок не отвечаю, но общую направленность начальственного окрика передаю верно.

Что же Олег? Олег, прямо скажем, сдрейфил. На глазах многомиллионной аудитории начал предавать себя самого, гитару, первый колхоз и даже девчонок, зачарованно внимавших ему у костра. Быть может, автор этой статьи относится к принудительному колхозу еще хуже, чем неглупый телеведущий. Все равно, все равно автор статьи никогда не простит Олегу Митяеву публичного отречения. Потому что эпоха великого предательства не может продолжаться вечно. Потому что в то самое время, когда Митяев отрекался, Сергей Бодров-младший заканчивал ленту «Сестры», которая впервые в истории новой России столь определенно и недвусмысленно атакует предательство, столь трепетно говорит о детях как о надежде и возможности искупления, о верности как о ключевой ценности, неотменимой даже в эпоху оголтелого релятивизма.

3

Вот сюжетная схема картины. У молодой, симпатичной женщины с амбициями и запросами остались на руках мать-пенсионерка и дочь. По счастью, молодой женщине встретился настоящий джигит, подаривший ей очередную дочку, а также мебель, ковры, автомобили, квартиры и все, чего пожелает душа. Джигит занимается теневым бизнесом, иногда стреляет, иногда делится с друзьями и милицией, иногда не делится. Между тем сестры, светленькая и темненькая, старшая и младшая, Светлана и Динара, подрастают. У Дины, жизнерадостной и счастливой, есть папа и мама. У Светы, настороженной и одинокой, успеш-

ный образ жизни родственников вызывает бессознательный протест. Света догадывается о том, что за семейное счастье заплачено чьей-то судьбой. Речь идет не столько о жертвах преступного бизнеса, плодами которого девочка не пользуется, речь — о том, кто в фильме так и не появляется, об отце.

Почти одновременно с «Сестрами» довелось посмотреть выдающуюся картину француза Франсуа Озона «Крысятник», соединенную с фильмом Бодрова смысловой рифмой. Крысятник — это чудовищный мир, где больше не существует никакого закона, никаких табу, только животные инстинкты. Самое замечательное у Озона то, что все его герои, кроме одного, те, кто совокупляется, грешит и не кается, — вполне приличные люди. Их грех невелик, ибо главным виновником вакханалии является отец, не нарушивший ни одной заповеди, ни одного правила человеческого общежития. Однако вина его страшна и несмываема: этот человек, преисполнившись нечеловеческой гордыни, устранился из жизни своих близких, не желая участвовать ни в чем — ни в добродетели, ни в грехе. Смерть отца у Озона, вначале духовная, а затем и физическая, — метафора смерти Бога, место которого узурпировало потребление всего и вся. В «Сестрах», описывающих иную социально-экономическую реальность, Богу досталась куда более обидная участь — он попросту забыт.

«Он тебе кто, муж?» — кивая на джигита, интересуется Света у матери, неизменно занятой маникюром. «Муж!» — гордо отвечает та. «А... отец — кто?» — «Да не пойми кто...» — досадует мамаша. Примерно так. Помните, интервью 92-го: «Наши женщины отсюда обязательно уедут — мы их материально не удовлетворяем...» Страшнее всего это вот «обязательно». В этом «обязательно» — фатальная неизбежность, сродни оценкам и предписаниям строгого социологического анализа. В этом «обязательно» — и масштабность выборки, и проницательность суждений, и обреченность на заклание: «не удовлетворяем!», «валютные проститутки!», «уедут!», «доведут!». Здесь уже осознан и канонизирован в качестве базовой ценности культ лихих денег и роскошной жизни. Культ, сложившийся еще во времена застоя, когда вчерашние крестьяне, переехав в городские квартиры и начальственные кабинеты, заняв ключевые посты загнивающего государства, разинув рты, ждали дармового хлеба и сала «по потребностям», то бишь коммунизма. Самое смешное: никто не верил, но все равно — ждали, удовлетворяя потребность организма в иррациональном. Ждали, поменяв моральный закон на «стенки» и вареную колбасу с туалетной бумагой.

В пространстве «Сестер» нет Бога, нет даже заурядного морального закона — только хватательно-стрелятельный рефлекс. «Сестры» — история о том, как зарождается вера:из ничего, из привокзального российского дерьма. Вопреки маминым россказням, наперекор общественной морали. Вера — в отца, которого выгодно обменяли на тридцать сребреников, шмотки, мебель и маникюр («Дочка, прикури сигарету!»). Вечная история о том, как неизбежность социального закона преодолевается воодушевлением и любовью. Вот ключевая фраза этой немногословной (слава Богу!) картины. В ответ на агрессивный наезд младшей сестры — дескать, мой отец, хотя и бандит, меня любит, а твой вас с матерью бросил — напряженно замершая Света тихо произносит: «Еще неизвестно, кто кого бросил!» Это неуверенное предположение сродни озарению. Девочка обретает отца, потому что без отца мир рушится и отправляется в тартар.

Непродолжительная лента игнорирует бессмысленные частности, из которых строится криминальное произведение. Авторов совершенно не интересует смысл бандитских разборок. Утаил джигит-отчим «кассу» или ее действительно присвоила милиция, Бог весть. В финале джигит оказывается при своем интересе: автомобиль, жена, Динара, поместье в Австрийских Альпах — все, как у людей. Эта, *другая* жизнь в деталях освещена, чтобы не сказать — освЯщена, *другими* теле- и кинопроизведениями. В «Сестрах» об этом — ровно столько, чтобы интрига не потеряла в занимательности.

Еще одна картина последних лет, настойчиво рифмующаяся с «Сестрами», — «Принцесса на бобах», где отыгрываются те же самые начальные условия: прекрасная собой, достойная лучшей участи дама, ее никчемный совок-муженек, которого без труда и с полным моральным основанием вытесняет новый русский джигит. Отдельный интерес представляет то обстоятельство, что в лице Владимира Конкина, играющего мужа дамы, прекрасной во всех отношениях,

ненавязчиво опускается отечественная героика прошлых лет. Вместе с беспомощным в новой социальной реальности мужем нелепыми приживалами оказываются Корчагин и Шарапов, чьи образы неотделимы от психофизики актера. При этом устами Сергея Жигунова джигит решительно пресекает попытки мужа вернуть утраченное достоинство, объясняя ему и его переходящей жене, что на сегодня работа джигита — самая достойная и уважаемая. «Пока вы штаны протирали, я ночи не спал, пахал!» — что-то в этом роде внушает джигит неудачникам.

Собственно, «Сестры» начинаются там, где закончилась весьма сомнительная «Принцесса».

4

Несмотря на обилие пленочной продукции, современный российский кинематограф как художественный феномен не существует. А если нет кинокультуры, следует попытаться построить ее в одной отдельно взятой картине. Неизбежные в случае с «Сестрами» обвинения в «простоте», «примитивности», «подражательности» (кому?! — уж не «Принцессе» ли «на бобах»?!) смехотворны. «Сестры» — не «вторичная», а «первичная» картина в том смысле, что она сама себе — алфавит, букварь, большая постсоветская энциклопедия. «Сестры» предлагают новую точку отсчета: если Бог молчит, то это не повод объявлять его несуществующим.

Не так давно, не имея никакого представления о проекте «Сестры», я скорбно удивлялся отсутствию на наших экранах нормальных детей с лицами и душою. Дети появились у Бодрова. При всей моей глубокой, непреходящей симпатии ко второму «Брату» мне не хватало там преодоления благородного гнева через таинство любви. Героиня «Сестер» не без оснований глядит волчицей — на отчима, мать, младшую сестру. Однако здесь благородные, жертвенные движения души определяют развитие сюжета, простого и наивного, как мычание. «Сестры» — восстановление разрушенной этики, попранной морали, отмененных законов человеческого общежития.

При этом нам предлагают не набор идеологем — вся история исключительно профессионально рассказана языком визуальных образов. Более того, антропологическая и визуальная точность картины позволяет окончательно преодолеть и свести на нет некоторую ходульность литературного материала, неизбежную в «букваре», посреди выжженного поля, в работе с *подлинной реальностью*, к которой нынешнее наше кино даже не подступалось. История «Сестер» придумана ровно настолько «хорошо», чтобы не развалить картину чрезмерной фантазией литературного типа.

Вообще говоря, формальное (от слова «форма») решение фильма почти безупречно! В первой половине пару раз буксует общение между девочками да еще несколько планов настаивают на собственной необязательности, тем более заметной, что в целом «Сестры» выполнены поразительно лаконичным и экономным образом.

Визуальное решение сюжета представляется мне незаурядным. Речь не о том, что «Сестры» хорошо сняты, это действительно так, но куда больше впечатляет соотношение очень крупно поданных, выразительных лиц и загадочно пребывающих в своем материальном убожестве провинциальных российских фактур. Эта изобразительная стратегия реализует идеологию картины последовательно и впечатляюще. Человек в «Сестрах», быть может, впервые со времен «Сталкера», поднят на *такую* высоту, предполагающую одновременно достоинство и ответственность. Впервые за долгие годы с человека спрашивают по высшему, а не по бухгалтерскому счету. Ибо — по словам апостола — «Вы куплены *дорогою* ценой...», а значит, все всерьез.

Наконец-то постсоветская реальность покорно и безропотно отдалась господам кинематографистам. И не только потому, что картина сделана не пресмыкающимися, а мужчинами, но потому, что предложена вменяемая и достойная жизненная философия. Перефразируя мыслителя, заметим: профессиональное «как» разрешимо лишь в случае осознанного и выстраданного «зачем».

Лихие джигиты в этой картине — вполне интеллигентного и обаятельного вида. С чего бы? С того, что «Сестры» рассказывают отнюдь не узкоспециальную «бандитскую» историю. «Сестры» берут постсоветский социум целиком и за жабры. «Это мужественные люди». — «Уезжать надо — кто может, у кого есть силы». — «Патриотизм в том, что они вывозят своих детей». — «И самые красивые бабы сегодня — валютные проститутки». Думайте сами, решайте сами, чего здесь больше — бравады, социальной трезвости, чего-то иного.

В одной из статей я сетовал: социальное и этническое многообразие людей, населяющих Россию, в нашем кино не представлено. Бодров преуспел даже здесь, заглянув, пускай мельком, и к цыганам, и к привокзальным побирушкам. Важно, что люди эти показаны заинтересованно, а не презрительно, в своей естественной среде обитания, которая не приукрашена, но органично встроена в образную систему картины.

5

Наконец, главное. Простота этого фильма обманчива. На самом деле авторы ведут со зрителем очень хитроумную игру. Внимательный зритель, который рискнет всерьез поболеть за преследуемых бандитами девочек, в финале неизбежно ощутит весьма противоречивые чувства. Мафия расстреляна, сестры спасены? Но ведь все это — дело рук такого же мафиози, любимого отца Дины и нелюбимого отчима Светы! Только здесь в полной мере осознаешь экстравагантный абсурд ситуации. Оказывается, злоключения детей, а равно их спасение — следствие тривиальных криминальных разборок! Впрочем, как водится: бандиты разных калибров и званий делят «кассу», дети зажмуривают глаза. И спасали-то Дину не столько в качестве самодостаточного человека, сколько в качестве возможного орудия шантажа, которое ни в коем случае не должно достаться конкуренту в борьбе за теневой экономический капитал.

Света здесь и вовсе ни при чем, бессмысленная, безответная жертва, едва начинающая понимать, точнее, чувствовать, трагическую богооставленность. Еще точнее, эту богооставленность чувствует за нее внимательный взрослый зритель, отважившийся на идентификацию героини в качестве собственного alter ego. За девочкой нет никакого греха, предательств и преступлений. Девочка отрабатывает чьи-то чужие проблемы, страшные и неразрешимые на земле. Вот поразительное художественное открытие: зрителю предоставляется реальная возможность *прожить* во времени картины экзистенциальную схему, положенную авторами в основание сюжета. Собственно, именно возможность такого сопереживания, соинтонирования на уровне глубинных внутренних движений и отличает подлинный кинематограф от прочих искусств (исключая музыку) и от образчиков кинематографического масскульта.

Драма Иова, который страдает, не зная за собой никакой вины, пока Бог молчит. Ставшая близкой и родной младшая сестра Дина уезжает с родителями в Австрию. Бог молчит. Судя по всему, лихой джигит рисковал жизнью дочери, сберегая «кассу» для не знающей пределов потребления молодой жены, откладывая на альпийский замок, на уютную старость. Бог молчит.

Молодой милиционер, чей образ, конечно же, является проекцией образа отца, героически, незаметно гибнет, укрывая сестер от бандитов (блестяще — строго и благородно решенная сцена!). Искупительная жертва во имя детей, во имя великой надежды, наперекор великому же предательству. Бог молчит.

Замечательна честность картины, предлагающей зрителю хэппи энд — обманку, не обещающей ни счастья в личной жизни, ни победы, ни даже слез облегчения, почестей погибшим героям и публичной торжественной скорби. «Вот, Иов сказал: я прав, но Бог лишил меня суда. Должен ли я лгать на правду мою?» (Иов 35. 5—6).

Девочка, милая, держись.

6

Не «Окраиной», не вторым «Братом» — «Сестрами» открывается новое российское кино.

ДМИТРИЙ КОММ

Мумиана Джонс

Начиная с 1909 года Мумия более пятидесяти раз становилась героем фильмов самых разных стран, от США до Индии. История знает и три киносериала о Мумии: первый был снят на «Юниверсл» в 30-е годы, второй — в Мексике в 50-е, а третий создан английской студией «Хаммер филмз» в 60-е. Выпустив блокбастер «Мумия возвращается», компания «Юниверсл» сделала заявку на четвертый сериал.

Примечательно, что все сериалы начинались фильмом под названием «Мумия» с примерно одинаковым сюжетом — мумифицированное существо ищет способ воскресить свою древнеегипетскую возлюбленную (как правило, путем принесения в жертву главной героини). Далее каждый из сериалов шел своим путем, и ни названия, ни сюжеты фильмов больше не повторялись.

Режиссер и сценарист Стивен Соммерс, избранный «Юниверсл», чтобы вернуть к жизни Мумию, не стал нарушать традицию. «Мумия» Соммерса выявила фундаментальные познания режиссера в классике фантастико-приключенческого кино и, что не менее важно, достаточно культурное к ней отношение, за что и была вознаграждена зрительской любовью, выразившейся в 400 миллионах кассовых сборов.

По голливудской легенде, участники съемок «Мумии» дали обет: не браться за работу над продолжением, пока не будут уверены в том, что оно превзойдет первую часть во всех отношениях. Судя по тому, что спустя два года продолжение «Мумии» все-таки вышло на экраны, сделанное практически той же съемочной группой, такая уверенность у них была.

Первое, что бросается в глаза в сиквеле, — гротескное нагромождение событий и их калейдоскопическая смена в клиповом ритме. «Мумия

«Мумия возвращается» ***(The Mummy Returns)***
Автор сценария и режиссер **Стивен Соммерс**
Оператор **Эдриан Байдл**
Художник **Алан Кэмерон**
Композитор **Алан Силвестри**
В ролях: **Брендан Фрейзер, Рейчел Уэйз, Джон Ханна, Арнольд Вослу, Патрисия Веласкес и другие**
Alphaville Films, Imhotep Productions
США
2001

возвращается» выглядит образцом голливудского погремушечного кино. Большинство современных американских постановщиков не владеют изощренными технологиями страха, наработанными их предшественниками; единственный способ пугать зрителя, который они знают, сформулирован актером, режиссером и мастером кровавого грима Томом Савини: «Мы привлекаем ваше внимание к левой части экрана, а в это время монстр выскакивает справа — и, бац! — вы пугаетесь». Кропотливое создание зловещей атмосферы непопулярно в эпоху MTV и заменяется моментальным шоком, а саспенс — экшном. Герой дерется с монстром. Кто победит?

Однако Соммерс, не отказываясь от возможности в полной мере использовать трюковые аттракционы и спецэффекты, произведенные лукасовской Industrial Lights & Magic, проявляет очевидное желание вплести их в старомодную эстетику классических фильмов ужасов и приключений и — почему-то мало кто обратил на это внимание — озабочен ее воссозданием не менее, чем показом боев с собакоголовыми чудищами. Конструируя свою кинематографическую энциклопедию, где не только каждая сцена, но и чуть ли не каждый кадр является отсылкой к тому или иному образчику жанра — от «Индийской гробницы» до «Приключений барона Мюнхгаузена», от «Язона и аргонавтов» до «Индианы Джонса», — режиссер отнюдь не исполняет веселую пляску на могилах классиков; напротив, он трогательно старателен в воссоздании ностальгической атмосферы, подобно киноману, любовно перебирающему пожелтевшие листы старых афиш. Похоже, Соммерс абсолютно серьезно воспринимает себя продолжателем традиций едва ли не всех жанровых школ планеты, и его фильм сделан с усердием первого ученика, старающегося понравиться всем учителям сразу. Другое дело, что ему справедливо можно предъявлять обвинения в отсутствии вкуса и чувства меры — как не менее справедливо их предъявляли раньше Кену Расселу, Джону Ву и Дарио Ардженто.

Перегруженность событийного ряда также является следствием соммерсовского киноманства. Умиляет открывающая фильм сцена битвы с войском Царя Скорпионов, она совершенно не нужна для дальнейшего действия и могла быть заменена двумя фразами закадрового текста. Но Соммерс снял ее, потому что это доставило ему явное удовольствие и еще потому что он любит «пеплумы» не меньше, чем Ридли Скотт, постановщик «Гладиатора». И то, что заговор новоявленных адептов Имхотепа зреет в Британском музее, вовсе не случайно — именно в этом почтенном учреждении служат герои полудюжины хаммеровских «Мумий». А золотое изваяние гигантского насекомоподобного божества, появляющееся в финале, без сомнения, перекочевало в фильм из рассказов Х.Ф.Лавкрафта.

Примеры можно продолжить. Но важнее то, что название «Мумия возвращается», как и сюжет картины, оригинальны и не встречались ни в одном из более ранних сериалов. А значит, в отличие от первого фильма, нынешний претендует на статус нового слова в кинематографической мумиане. И искренняя преданность Стивена Соммерса жанру заслуживает, чтобы его картину рассматривали в той системе координат, которую он сам себе задал, а именно — в качестве законной преемницы классического хоррор-канона. Без всяких скидок.

Эволюция фильма ужасов — это прежде всего эволюция злодея-монстра. От Калигари до Фредди Крюгера именно в образе монстра концентрировалась идеология хоррора, и только исполнители злодейских ролей становились звездами этого жанра.

Мумия пришла в кино в первом десятилетии XX века, когда философия и эстетика модерна выплескивалась со страниц книг и с художественных фотографий на киноэкран. (Символично, что европейцы — французы, англичане и немцы — поочередно сняли фильмы о Мумии, и лишь после этого в дело вступил Голливуд.) Первые фильмы ужасов были фантазиями в духе черного романтизма с его эротическими наваждениями и фетишистским обожествлением «красоты бледного трупа» (по терминологии Вальтера Беньямина). Основной конфликтообразующий элемент этих картин — «вечная», «бессмертная», «загробная» любовь мертвеца. Скелетоподобный Призрак оперы Лона Чейни, «немертвый» граф Дракула Белы Лугоши, мумифицированный жрец Бориса Карлоффа имели вид отвергнутых, страдающих, байронических героев, броса-

ющих вызов Богу и человечеству и гибнущих в неравной схватке. Авторы фильмов давали им шанс уйти с достоинством, сохранив за собой долю симпатий публики, — достаточно вспомнить финальную усмешку Лона Чейни в сторону окружившей его толпы в «Призраке оперы» (1925) или обставленную почти с античной трагедийностью гибель Создания на горящей мельнице во «Франкенштейне» (1931).

Первые отклонения от этого принципа проявляются во время второй мировой. В «Человеке-волке» Джорджа Вагнера (1943) Лон Чейни-младший боролся уже с собственной звериной природой, а его герой имел черты не столько байронического безумца, сколько опасного маньяка, хотя еще и мог вызывать сочувствие зрителей.

После войны представление о злодее меняется коренным образом. Теперь это озлобленный социопат, жаждущий власти над окружающими или над всем миром. Романтические монстры 30-х годов отходят на второй план и превращаются в игрушки в руках маньяков. Так, в хаммеровском сериале о Франкенштейне, Создание не играет заметной роли, выступая лишь как покорное и бездушное орудие в руках демонического барона. Франкенштейн Питера Кушинга думает не о любви, а о науке и всех встречных считает потенциальным материалом для экспериментов — совсем как доктор Менгеле. Граф Дракула в исполнении Кристофера Ли становится холеным извращенцем, которому, кажется, не хватает только эсэсовской формы и стека в руке, чтобы стать символом садомазохистского секса. В «Проклятии могилы мумии» (1964) «человек в бинтах» лишен индивидуальности и обречен выполнять приказания злодея, обладающего древней рукописью с заклинаниями. Иногда аллюзии с нацистами проводятся создателями послевоенных хорроров уже совсем откровенно, как в фильме Джесса Франко «Эротические ритуалы Франкенштейна» (1973), где черный маг граф Калиостро похищает женщин, чтобы Создание Франкенштейна могло совокупиться с ними и положить начало идеальной расе господ.

Разумеется, финал этих новых фильмов ужасов требовал не только физического уничтожения злодея, но и его морального развенчания. В ужасных корчах, пришпиленный к земле крестом, погибал Дракула, раскаявшийся Франкенштейн отправлялся на гильотину, а Мумия уничтожала собственного повелителя.

Наконец в 90-е, стараниями Фрэнсиса Форда Копполы, происходит возврат к романтическому статусу монстра, правда, в упрощенной, лишенной декадентской перверсивности форме. Параллельно с этим развивается консервативная постспилберговская модель фильма ужасов, заложенная «Полтергейстом» (1982). Ее основу составляет столкновение неких фундаментальных ценностей — как правило, семейных — с враждебной, хаотической стихией потусторонних сил. Разумеется, семейные ценности всегда торжествуют, и весь вопрос в том, с каким количеством кинематографических аттракционов будет одержана эта победа.

Первая «Мумия» Соммерса вместе с названием и сюжетом унаследовала и романтический конфликт — живой мертвец рыщет в поисках потерянной возлюбленной — и, как следствие, обязательное смещение зрительских симпатий от аморфного положительного героя в его сторону. Соммерс решил проблему, сделав главного героя, легионера Рика О'Коннела двойником Индианы Джонса. Но Брендан Фрейзер — не Харрисон Форд, хоть и пытается копировать его фирменную кривую ухмылку. Этот наряженный во френч и обвитый патронташем яппи заметен лишь в отсутствие Имхотепа — колоритнейшего Арнольда Воклу, обладателя античного торса и внешности молодого Брандо. К счастью Фрейзера, на долю Воклу в «Мумии» выпало лишь строить страшные гримасы — большую часть его роли «сыграли» спецэффекты.

Работая над вторым фильмом, Соммерс уже писал сценарий по собственному сюжету и выбрал добропорядочный спилберговский вариант развития действия. Он заставил Рика и Эвелин прожить в счастливом браке девять лет и обзавестись сыном, которого похищают, чем и принуждают героев вступить в битву за семейное счастье. Злодеи же — Имхотеп и его наконец реинкарнированная подруга Анак-Су-Намун — подобно монстрам из послевоенных хорроров, озабочены господством над миром при помощи армии собакоголовых во-

НИНА ЦЫРКУН

Эндшпиль

Шахматы — известная метафора жизни, где каждый пытается продумать наперед по возможности больше ходов, завоевать преимущество на доске, овладеть ситуацией, загнать противника в угол и бесконечно жертвовать собственными фигурами — от пешки до ферзя.

В последнее десятилетие, как сообщает веб-сайт Kasparov chess, четверо шахматистов мирового класса покончили с собой. Все четыре случая до чрезвычайности похожи: всякий раз причиной была острая коллизия утраченной любви и утраченной способности сохранить класс, приводившая к нервному срыву. В прошлом году эстонский гроссмейстер Лембит Уль, который не смог пережить того, что его оставила жена и сам он перестал получать приглашения на турниры высокого ранга, выбросился из окна четвертого этажа собственного особняка.

В «Защите Лужина» Набоков изложил подлинную историю своего берлинского приятеля, шахматиста Курта фон Барделебена, который точно так же кончил счеты с жизнью в 1924 году.

Набоков сам был шахматистом, придумывал шахматные задачи, так что предмет был ему знаком хорошо. Создавал ли он русский характер, изображая гроссмейстера Александра Ивановича Лужина? Он, конечно, писал его и на фоне усадебной жизни, и в российском городе, и потом в эмиграции, но герой мог зваться и Куртом фон Барделебеном с тем же успехом. Тем более что сам Набоков был европейцем-космополитом — как и режиссер Марлин Горрис (голландского происхождения оскаровская лауреатка за фильм «По линии Антонии»). Режиссер не предпринимала попыток навести национальный колорит; действие фильма развивается — в отличие от последовательно хроникального течения романа — в

«Защита Лужина» ***(The Luzhin Defence)***

По роману Владимира Набокова

Автор сценария **Питер Берри**
Режиссер **Марлин Горрис**
Оператор **Бернард Лутич**
Художник **Тони Бурроу**
Композитор **Александр Десплат**
В ролях: **Джон Туртурро, Эмили Уотсон, Джеральдин Джеймс, Стюарт Уилсон, Кристофер Томпсон и другие**
Clear Blue Sky productions, France 2 Cinema, ICE3, Lantia Cinéma, Magic Media, Renaissance Films
Великобритания — Италия
2000

«шахматном порядке», эпизоды заграничной жизни перемежаются флэшбэками в детство и юность Саши Лужина, но воссоздать атмосферу русской усадьбы или городскую жизнь северной страны Марлин Горрис даже не пытается. Все происходит на озере Комо в Италии, на курорте, куда съезжаются со всей Европы, а когда в России, то в основном в доме, в интерьерах. Может быть, разве излишне шикарных для писательской семьи, к которой принадлежал Лужин. И даже очень колоритную «сарафанную» комнату «вывезенной» России, которую устроила у себя на квартире матушка Натальи Катковой, нам не показывают, а какой был бы «выигрышный» штрих! Но он, конечно, сразу сделал бы из картины типично «клюквенное» произведение. И, кстати, вспоминая по этому поводу курьезное включение в английского «Онегина» вальса «На сопках Маньчжурии», надо сказать, что никакой фирменно русской музыки здесь тоже практически нет, никакого Чайковского, даже Рахманинова — она специально написана композитором Александром Десплатом, который позволил себе лишь процитировать вальс Шостаковича, использованный Стэнли Кубриком в «Широко закрытых глазах». Может быть, это тайный привет режиссеру, сделавшему лучшую из всех экранизацию Набокова — «Лолиту».

Фильм демонстративно космополитичен — англичанин сценарист, голландка режиссер, американец и англичанка в главных ролях и еще актеры итальянцы, французы... Как нельзя более подходящая обстановка для Лужина, который, встрепенувшись, как-то спрашивает: «А какой это город?»

При этом авторы явно хорошо знакомы с русской культурой — так хорошо, что могут это не демонстрировать. Но российский зритель, конечно, оценит маленькую фишку, добавленную в текст: отец Лужина, расставив фигуры на доске, цитирует Пушкина: «Начнем, пожалуй...» — и это становится лейтмотивом фильма, трагичным намеком, пожалуй, даже ключом к истории дуэли — дуэли с самим собой.

У Марлин Горрис репутация феминистки, но феминистский уклон картины идет как будто от сценария Питера Берри. Именно он, взяв за основу роман, довольно много в нем изменил, в том числе финал. Конец фильма получился вполне феминистским: жена выбросившегося из окна Лужина Наталья (в фильме оставшаяся невестой), пользуясь записью с ходами защиты, которая родилась в мозгу запутавшегося в житейской паутине гроссмейстера, сама садится за доску против его главного соперника и выигрывает партию. Но если вдуматься, никакого женского триумфа тут нет; это посмертная победа самого Александра Ивановича. Это хэппи-энд, заместивший трагическую концовку романа, где кличут уже разбившегося героя, кличут, потом вламываются к нему в комнату, «но никакого Александра Ивановича не было». А тут — был, был Александр Иванович, придумал замечательную защиту и оставил ее нам в наследство. (Потому кино можно стало прокатывать в Америке — правда, прокат ограничен.) В сущности, сценарист выводит свою сюжетную линию из многозначного набоковского текста. Отец Александра, писатель, сочинял роман о шахматисте, который должен был умереть молодым, играя в постели свою последнюю партию. И отцу-писателю так нравился этот финал, что даже хотелось начать роман с конца.

Вот и феминистская окраска приобретается не за счет сюжетного поворота и идет не от сценариста Питера Берри, а от романиста Владимира Набокова. Ключевая сцена романа — знакомство Александра и Натальи Катковой. В этом пункте герои раз и навсегда меняют закрепленные за ними мировой традицией роли: он теряет из дырявого кармана грязный носовой платок, смятую папиросу, орех, монету, а она идет следом и поднимает его вещички, возвращает, и отныне навсегда она будет «вести», а он танцевать под ее дудку. Наталья Каткова — уже не только русская девица, нашедшая в Лужине человека загадочного и тем привлекательного, но и западная дамочка, решительно идущая наперекор родительской воле и столь же решительно уводящая жениха от демона-соблазнителя Валентинова, заставлявшего больного Лужина бороться за мировую корону. Эмили Уотсон впервые выпала возможность сыграть в высшей степени «нормальную» женщину, лишенную комплексов, свободную от «священного безумия», не отягощенную проклятием таланта или физической немощи. Наталья — женщина с твердой походкой, устремленным куда-то к ей одной извест-

ной цели взглядом. Она ходит не оборачиваясь, она крепко держит под руку немощного Лужина, она женит его на себе, она отторгает его от шахмат, которые стали для него смертоносной игрой, и она доигрывает за него победоносную партию.

Он же, Александр Лужин, у Джона Туртурро вполне узнаваем — с его опущенными плечами, торчащими ушами, всегда как бы уходящий куда-то от нас в глубину кадра. Так в романе — никто из одноклассников не мог вспомнить Сашиного лица, помнили только торчащие уши и спину.

Еще одна переакцентировка в сценарии меняет смысл ситуации: Лужин не столько яростно чувствует свое нарастающее бессилие перед новыми игроками (как в романе), сколько теряет разум, цепляясь за мираж «защиты», ходы которой записывает неверной рукой в трясущемся авто. Необходимость жесткого выбора — обыкновенная семейная жизнь или вечная борьба за первенство, непрерывное напряжение мысли и нервов выводят его из душевного равновесия. Коллизия романа превращается в фильме в гамлетовскую дилемму: играть или не играть, и сам «Гамлет», по ремарке Шекспира, тучный и одышливый (как Лужин у Набокова), но всегда на сцене и на экране худой и стройный, тут тоже хоть не строен, но худ.

Если продолжать гамлетовскую аналогию, то есть тут и свой Полоний — демонизированная фигура Валентинова, человека из российского лужинского прошлого. Его роль в фильме усилена и мистифицирована, он злой гений шахматиста, вечное напоминание о пресловутой ответственности таланта, выжимающей соки из человека. Совсем недавно Лужину было легко в шахматной жизни, он властвовал в ней, упивался ею — и вот уже он, играя турнир с соперником итальянцем, не чувствует ни легкости, ни упоения; шахматная партия исполняется не в сложном мелодийном рисунке, а в жестком, сухом, мертвенном «барабанном» — раз-два, ход — ответ — ритме.

Ощущение опасности, «мышеловки», которая вот-вот захлопнется, кульминирует, когда потерявшийся Лужин, забыв сказать шоферу, куда ему ехать, попадает в поле, где его находят не прекрасно одетые молодые люди (как в романе), а парни с фашистскими повязками на рукавах, впрочем, отнесшиеся к нему вполне дружелюбно. Эти повязки нужны, видно, лишь в качестве указателя времени, косвенно же они исполнили роль близящейся катастрофы, предзнаменования скорой и неизбежной гибели героя, попавшего в ловушку игры, чужой корысти и единственной в своей жизни любви.

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Когда перестала ловиться рыбка-бананка

We haven't had that spirit here since 1969[1].
Eagles, Hotel California

Писатель, режиссер и сценарист Кэмерон Кроу принадлежит к поколению бэби-бумеров — иначе говоря, он человек, родившийся в США в середине XX века.

Известность Кроу получил после выхода в свет книги «Горячие денечки в школе Риджмонт», в которой он живописал поведение типичных бэби-бумеров в подростковом возрасте. В одноименном фильме (1982), снятом по этой книге режиссером-дебютантом и также бэби-бумером Эми Хекерлинг, дебютировали такие знаменитые ныне актеры — «поздние бэби-бумеры», — как Николас Кейдж (тогда еще Николас Коппола), Эрик Штольц, Форест Уитакер и Шон Пенн. Однако начинал Кроу как рок-критик. В начале 70-х пятнадцатилетний вундеркинд Кроу писал для самого крутого рок-журнала тех лет — Rolling Stone. Причем он начал присылать репортажи в редакцию, не представившись лично и не объявив свой возраст. Когда Бен Ван-Торрес и Иен Веннер — тогдашние главный редактор и издатель журнала — наконец встретились с автором, они были шокированы его юностью, но тем не менее поставили его репортажи в номер. (Отголоски этого события прозвучали в фильме «Почти знамениты».)

Кроу прекрасно понимает значение песенной культуры тех лет для своего поколения. Бэби-бумеры родились вместе с роком, они впитывали его с искусственным молоком, рыбьим жиром и витаминами — тогдашними инновациями в области детского питания. Характерно, что историографы рока обычно начинают его летопись с середины 50-х годов — класси-

[1] Такого драйва у нас не было с 1969 года (*англ.*).

«Почти знамениты» ***(Almost Famous)***
Автор сценария и режиссер **Кэмерон Кроу**
Оператор **Джон Толл**
Художник **Клей А.Гриффит**
Композиторы **Джон Бонем, Питер Фрэмптон, Арт Гарфункел, Элтон Джон, Нэнси Уилсон**
В ролях: **Билли Крудуп, Фрэнсис Макдорманд, Кейт Хадсон, Патрик Фьюджит, Зуи Дешантел, Файруза Болк, Анна Пакин**
Dream Works Skg — Vinyl Films
США
2000

ческой эпохи рождения многих знаменитых бэби-бумеров во главе с Биллом Гейтсом, Стивом Джобсом, Робертом Земекисом и прочими.

Рок — этот белый вариант ритм-и-блюза — был одной из осей, вокруг которых вращалась жизнь миллионов молодых людей. Идеалистический мессидж рока 60-х, его миссионерство и страстные призывы изменить мир оказали на формирование Кэмерона Кроу (как и на большинство бэби-бумеров) громадное влияние. Так что неудивительно, что лирика занимает столько места в его творчестве — рок так или иначе присутствует во всех его фильмах. Не случайно фильм «Почти знамениты» начинается эпизодом, когда старшая сестра Билли Миллера (а он — альтер-эго Кэмерона Кроу), уходя из дому, а тем самым как бы инсценируя клип по песне «Битлз» She's Leaving Home, оставляет одиннадцатилетнему брату свою коллекцию пластинок (The Who, Simon and Garfunkel, Joni Mitchell) и говорит: «Они освободят тебя. Послушай «Томми» (рок-оперу группы The Who. — *В.Э.*) при свечах, и ты узнаешь свое будущее». Характерно, однако, что ее собственное «освобождение» реализуется в рутинную работу стюардессы. Это означало, что хиппи уже тогда начали превращаться в «протояппи».

...Разбуженная Сэлинджером, спровоцированная Маркузе, инструктированная Адорно и соблазненная Вильгельмом Райхом, эротически возбужденная молодежь под мощные рифы рока штурмовала в конце 60-х общественные бастионы «квадратных» и «свиней», то есть обывателей, рядовых общества потребления.

Однако уже в начале 70-х стало ясно, что все эти прекраснодушные революционные порывы пропадают втуне, действительность не поддается молодежной кавалерийской атаке и совсем не собирается меняться в желанную сторону. Как «минималистски» сформулировал эту ситуацию Мик Джаггер в одноименной песне Rolling Stones: «You can't always get what you want» — «Не всегда выходит получить то, что хочется». Эта строчка стала своего рода яппистской мантрой — «молодые белые профессионалы», отрезав длинные волосы и повязав галстуки, начали энергично «получать все остальное, до чего можно дотянуться». К тому времени заканчивалась война во Вьетнаме — один из основных раздражителей лефтистов-гошистов, и это тоже приводило к охлаждению радикальных настроений. Сезон «рыбок-бананок» (если вспомнить новеллу Сэлинджера) завершился, дети продолжали срываться изо ржи в пропасть, «Вопросы 67-го и 68-го годов» (знаменитая программная песня-гимн группы Chicago) потеряли актуальность, а хиппи медленно, но верно стали превращаться в яппи. Сама же рок-музыка после взлета в 60-х, в начале 70-х зашла в тупик. Главные песенки (типа Smoke on the Water или The Whole Lotta Love) к тому времени были уже написаны и спеты, главные альбомы Led Zeppelin, Deep Purple были выпущены, Джимми Хендрикс и Дженис Джоплин погибли, захлебнулись в наркотиках, а неплохие группы второй волны типа Humble Pie или Aerosmith откровенно эксплуатировали прежние открытия. Правда, продюсеры к тому времени хорошо усвоили, что музыка протеста тоже неплохо продается, и начали успешно эксплуатировать рок в качестве нового эстрадного коммерческого продукта. Но в творчестве начался застой. Хард-рок как направление, напрямую ассоциирующееся с идеологией контркультуры, догорал, как и сама контркультура. А в середине десятилетия эфир и винил почти полностью заполнило сугубо коммерческое диско. (Barry White, Bee Gees «второго пришествия», начиная с сингла Jive Talking.)

Именно на это переходное время приходится действие фильма Кроу «Почти знамениты». Дебютант Патрик Фьюджит, как уже говорилось, изображает здесь под именем Билли Миллера самого молодого Кроу, который в 1973 году сопровождал турне очень популярной тогда группы Allman Brothers и писал синхронные репортажи об этом событии. В фильме место реальной группы Allman Brothers занял вымышленный рок-ансамбль Stillwater — синтетический образ группы на фоне заката первой волны хард-рока. Здесь ощущается что-то от Led Zeppelin, что-то от Cream, что-то от Deep Purple, а более всего от Humble Pie — и не случайно, потому что консультантом Кроу был лидер этой группы Питер Фрэмтон.

Идеалистически настроенный Билли Миллер неожиданно открывает, что герои его репортажей — незамысловатые и мелковатые шпанистые парни — и уж никак не те полубоги, гуру от контркультуры, обитатели хард-рокового Олимпа, каждому слову которых он поначалу безоговорочно верил. «Будь беспощаден и правдив... никогда не сближайся с теми, о ком пишешь, не бойся быть «неклёвым», — напутствует юного журналиста легендарный Лестер Бенгс, «ум и совесть» рок-журналистики 70-х в блистательно точном, кстати, исполне-

нии Филипа Сеймура Хоффмана (как человек, который в свое время писал о роке, свидетельствую: его статьи в том же Rolling Stone мы тоже зачитывали до дыр. — *В.Э.*). Билли пытается поступать согласно этим правилам, и у него сразу же начинаются проблемы: он-то согласен показаться «неклёвым», да вот музыканты не хотят выглядеть таковыми на страницах журнала. Поэтому лидер группы Рассел (Билли Крудуп) не желает давать Билли интервью, и тот гоняется за звездой на протяжении всего фильма. На этом, собственно, и строится все повествование. Редакция RS требует правдивый репортаж о средней по уровню группе, борющейся со своими комплексами. Когда злосчастный репортаж в конце концов невероятными трудами добыт, музыканты «подставляют» репортера, обвиняя в том, что он «слудил фальшак». Это и есть основной конфликт фильма: столкновение сохранившего идеалы молодого человека с бэби-бумерами, практически уже превратившимися в яппи и беззастенчиво тиражирующими несвежие тексты. Правда, эти ребята вроде бы еще не полностью изжили прежний идеализм, они все еще — хотя бы по инерции — отыгрывают сюжеты 60-х, их музыка еще полна драйва, они привычно рассуждают о том, что рок-н-ролл должен изменить мир, но это уже пустые слова. О реализации ленноновских лозунгов типа Power To The People всерьез никто не думает. Главное — давать то, что «пипл хавает», как выразились современные российские продюсеры. А «пипл» 70-х еще по привычке «хавал» хард-рок. Упаковка пива six-pack, разыгрывание девочек-groopies (по-нашему «мочалок») в карты, борьба мелких тщеславий (характерна сцена, в которой музыканты спорят, кто должен быть в фокусе фотографии на рекламной футболке). Когда самолет с группой попадает в зону турбулентности и все начинают исповедоваться, выясняется совсем уж неинтересная суть этих «мелких склочных длинноволосых лабухов». Кроу наделяет своих персонажей очень точными психологическими и речевыми характеристиками. Например, в эпизоде, где лидер группы Рассел Хаммонд разговаривает по телефону с матерью Билли, которая быстро обламывает его кураж, и «лихой рокер» на наших глазах переходит в конформный режим общения «ученик — учительница», заканчивая разговор почтительным: «Слушаюсь, мэм».

Монотонные турне с одинаковыми, похожими один на другой как две капли воды концертами убивают саму возможность творчества. Как известно, «Битлз» в 1966 году отказались от турне именно по этой причине. И тем не менее ностальгически-романтическая аура остро чувствуется в этом фильме. Несколько раз кадры как бы сами собой складываются в обложки культовых альбомов 70-х, и они кажутся утерянным раем. Да и постоянно звучащий в фонограмме — умело подобранный Кэмероном Кроу благодаря консультациям Питера Фрэмптона — поздний хард-рок почти принудительно задает событиям фильма ностальгически романтическую тональность. Все-таки рок образца 1968 — 1973 годов по пафосу был последним романтически-байроническим движением XX века. Собственно говоря, этот его пафос эксплуатируется шоу-бизнесом до сих пор.

Иногда Кроу замечательно точен и метафоричен. Например, в том эпизоде, где влюбленный Билли наблюдает, как его возлюбленной «мочалке» Пенни Лейн (Кейт Хадсон) вымывают из желудка снотворное под балладу Стиви Уандера My Cheri Amour. Есть здесь характерное для самого рока сочетание жесткости и лиричности.

Автор сценария получил «Оскар», а Кейт Хадсон была номинирована на премию Американской киноакадемии за исполнение женской роли второго плана, как и Фрэнсис Макдорманд за роль матери Миллера. Правда, есть мнение, что этот фильм недобрал своего в прокате из-за неточного назначения на роль Хадсон. Многие считают, что пробовавшаяся на эту роль популярная в арт-хаузовском мире молодая актриса Сара Полли более соответствовала этому типажу, а у Хадсон на лице написано, что она благополучная девочка из Беверли-Хиллз, и ее трудно представить в качестве «мочалки».

Что же касается самого фильма, то он стал не только данью ностальгии режиссера, но и одним из лучших — если не лучшим — фильмом последних десятилетий о роке. Ведь если тщательно деконструировать современное состояние дел в рок-поп-музыке, то становится ясно, что мы до сих пор имеем дело с осколками «большого взрыва», произошедшего в 60-е годы. И сегодня перелопачиваются в разных комбинациях написанные тогда тексты. События «Почти знаменитых» близко стоят к «нулевой точке отсчета» и интересны уже хотя бы по этой причине.

ЭЛЬГА ЛЫНДИНА

Фотографии на память

Конечно же, господин фон Ган, именитый фотограф при дворе Его императорского Величества государя Николая II, никак не мог предположить, что один из его снимков, запечатлевший императора во время охоты в Беловежской пуще, спустя годы будет восприниматься как трагический портрет, преддверие очень недалекого будущего. На этом снимке Николай Александрович, обернувшись, через плечо смотрит на нас: не прощаясь, настаивая на непреходящей памяти и о его личной судьбе, и о судьбе России, которая ушла вместе с ним.

Возможно, так прочитывается это сегодня: «Когда человек умирает, изменяются его портреты. По-другому глаза глядят...» Возможно, все по Ахматовой.

Портрет Николая Александровича Романова в исполнении фон Гана стал одним из рефренов документального фильма «Царская охота», смонтированного из фотографий. Статичные кадры-снимки организованы в короткую новеллу о поездке государя и его окружения на охоту. Но это чисто внешние параметры картины. На самом деле в этом документальном рассказе об обычной царской забаве — каковой она и была тогда — волей авторов картины проявляется и другое, более значительное по своему историческому смыслу событие. То, ради чего, на мой взгляд, и был снят фильм.

«Царская охота»
Автор сценария **Л.Рошаль**
Режиссер **В.Мосс**
Оператор **А.Долгин**
Школа-студия документального кино
Россия
2000

Безупречно четко и продуманно выстроенная цепочка старых фотографий. Вирированная кинопленка придает им особый колорит, спокойно, даже как-то степенно, как и положено было когда-то говорить о высочайших особах, поначалу располагает к душевной тишине и мирному созерцанию. Этому вторит звуковой ряд — цоканье копыт (несется царская кавалькада), ровные далекие голоса свиты, сладкое пение лесных

птиц. Но время от времени мир и тишина монтажно вступают в конфликт с портретом императора и кадрами странного кладбища, окруженного пустынными полями, как бы вдруг возникающего на огромных российских просторах. Серые, голые кресты — как павшие солдаты. Меняется и звуковая гамма —раздаются выстрелы... Поначалу их немного, но пальба усиливается...

Только охотники их не слышат. Они целиком заняты предстоящим гоном, наперед зная, что животные уже пригнаны прямо под их ружья. Так было, так будет всегда — в этом они уверены. А их будущие жертвы, огромные красавцы олени, пока спокойно щиплют травку рядом с охотниками: откуда им знать в лицо своих убийц? Иначе как убийцами в этой ситуации не назовешь красивых холеных господ.

Речь в картине идет о переломной для России эпохе. Общество еще живет по определенным законам. Инерция существования так велика, что люди пока не слышат подземных толчков — а они уже возникли. Не слышат нарастающей разноголосицы. Не замечают политических сдвигов — сдвигов в мышлении общества, того, что уже действуют люди, готовые отстаивать свое понимание исторического момента и его перспектив и не страшащиеся крови, большой крови.

В фильме нет закадрового текста, который мог бы подтолкнуть зрителей к немедленному выводу: ощущению контраста, противоречия между беспечностью (впрочем, не так уж беспечно всякое кровопролитие, в том числе и на охоте, в нем самом посыл к тревоге) и нашим знанием о том, что уже совсем рядом с «охотниками» эпоха трагических потрясений, крушений. Провидит ли это государь? Вряд ли... И все же — вспомним его взгляд...

Одна фотография сменяет другую: растут горы туш убитых оленей, покорно распростертых на земле. И все короче становятся паузы между кадрами одинокого кладбища-миража, неумолимо присутствующего в этой истории как знак. Как знамение. Короче и паузы между выстрелами. И на экране уже фотографии не охоты, а первой мировой. Охота перерастает в войну. Режиссер Владимир Мосс с удивительной для дебютанта выверенностью, не теряя при этом эмоционального напряжения, владеет ритмической партитурой монтажа. Она строится как нарастание подспудно возникающей, но затем все более и более очевидной драматической темы. Она усиливается и в динамической смене кадров, в переменах звукового ряда, в молнии, которая все чаще и чаще вспыхивает над пригорком с одиноким деревом и наконец сжигает его.

К О М М Е Н Т А Р И И

АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ

Будда, кинобудка

Если быть до конца честным, меня втайне смущал этот неловкий, неопрятного вида толстяк, который показывал удивительное кино в третьесортном клубе работников госторговли... Некоторое время я не знал, что это он организатор и душа всех изысканных показов. Я как-то неясно считал сей кинооазис промашкой городских властей или случайностью, а когда так же неотчетливо вдруг понял, что за демонстрацией, например, «Расёмона» Акиры Куросавы стоят воля, расчет, ловкость и, главное, вкус вот этого странного грузного мешковатого господина с большим животом, который зашел в зал посчитать зрителей (меньше десяти зрителей, и сеанс отменяется), я напрягся.

Почему?

Меня смутило, что у руля красоты стоит какой-то простой киномеханик. Один из тех, кому мы так любили орать: «сапожник!» в темноте кинозала, когда рвалась лента.

У Самойловича лента тоже порой рвалась.

С высоты моего самолюбия мне тогда казалось унизительным зависеть от какого-то клубного киномеханика. Я молча отказывал ему в праве рулить моими эмоциями и собирать изысканную коллекцию шедевров, которые до сих пор занимают мою память: «Затмение» Антониони, «Земляничная поляна» Бергмана, «8 $^{1}/_{2}$» Феллини, «Андрей Рублев» Тарковского.

Все это добыл для показа он — Самойлович, киномеханик клуба работников торговли, что стоял на месте бывших конюшен пожарной части. Скажу больше, вкус моей юности воспитал именно он — Володя Самойлович, человек, которого я недолюбливал чуть ли не год, пока постепенно не проникся смущенной любовью к неуклюжему созданию, доброта которого бисерным потом сверкала на его сократовском лбу и который был все же как-то изящно свинчен и грациозен, как бегемот в шедевре Уолта Диснея «Фантазия».

Танцующий бегемот.

Пьер Безухов из Перми, города моей юности.

Кем он был на самом деле? Человек, который расположился в первом ряду перед экраном и, пережидая выступление лектора, сидел, заткнув большие мясистые уши толстыми пальцами.

Я вспомнил этот жест и уверяю, что он делал это деликатно, почти незаметно. Со стороны казалось, что человек внимательно слушает лекцию, обхватив голову большими руками, и только приглядевшись, можно было заметить, что кончики его указательных сосисок вложены и плотно ввинчены в уши.

Но кто тогда был способен приглядываться к человеку, который сделал все, чтобы стушеваться, не попасть на глаза, отмолчаться... При его крупной фактуре задача не из простых.

Толстые-претолстые очки. Потертое пальто из грубого сукна. Набитый книгами портфель из свиной кожи. Грубая обувь.

И все же он был, и следы его мощных армейских ботинок до сих пор отчет-

ливы на сыром песке вдоль берега моря, где плещется бытие. Сумрак. Солнце только встало дымящимся шаром над горизонтом, и человек почти неразличим в дымке времени.

«Мудрые побеждают нехотя», — гласит восточная мудрость.

Будда говорил о себе: «Я тринадцатый Будда». То есть первые двенадцать прошли не объявившись, не возжелав воплощения в историю.

Так вот, Самойлович был из череды этих двенадцати Будд.

Кем бы он был, если бы не Россия и не советское время? Выходец из потомственной европейской польско-еврейской академической профессуры, единственный сын в семье, он бы — уверен — провел время в абсолютном наслаждении анонимностью собственной жизни.

Много ли надо мудрецу? Хорошая сигара. Чашка крепкого кофе на пражской террасе с видом на Влтаву и Карлов мост. Прогулка по букинистам на Унтер дер Линден. Одиночество в маленьком синематографе на бульваре Монпарнас. Ночное чтение Джойса в халате, лежа на диване, затянутом шелком, рука дремлет на кальяне с настоем опия... иногда, задумчивый поход в публичный дом к одной и той же милашке. Раз в год поездка в Биарриц подышать морским воздухом. Словом, он бы никогда не воплотился в вульгарных формах человека общежития.

Но нам повезло — Самойловичу не посчастливилось!

С ужасом оглянувшись по сторонам, мудрец был принужден в поте лица своего добывать себе культуру на пропитание души. Мягкий, как диван, человек был принужден стать киномехаником в общественном клубе, чтобы удовлетворить свою великую страсть к визуальному наслаждению. Быть! Больше того, стать маленьким человеком! Получить удостоверение клубного работника пермского клуба госторговли в грязно-коричневых корочках. С удивлением рассматривать в огромной руке сей отвратительный символ причастности к позывам толпы.

Что ж! Будда научился крутить кино... Раздевшись до пояса, он метался в раскаленной кинобудке среди двух аппаратов, чтобы иногда припасть глазом к оконцу в стене и дышать, дышать красотой, которая, дымясь над освежеванной тушей искусства, как пар, уходила в зенит идеала.

Его обожали клубные уборщицы. Еще бы! После той публики, которую собирал Будда на киносеанс, в зале не было даже брошенного на пол билетика. Все билетерши хотели привести в порядок его одежду и женить. Но мысли о женитьбе вызывали у него смех.

Рассказывают, что за год до смерти он ходил все в том же пальто из сукна, только вместо парусиновых брюк — трико. И при этом он ни в чем себе не отказывал. Ни в чем, что считал важным. Огромная изысканная библиотека. Музыка. Коллекция пластинок. А кино смотрел так: запустив аппарат, выходил в зал на пару минут полюбоваться филейной вырезкой из шедевра — тенью папоротника на голой спине разбойника Тадземару, стихами Циприана Норвида о пепле и алмазе, стуком тележного колеса от катафалка, которое катится по мостовой кошмарного сна профессора Исака Борга... после чего спешил назад в раскаленную кинобудку.

Он приходил в себя только ночью. Я знаю, он никогда не ложился до утра. Цель бессонницы была одна — противоядие. Противоядие от пошлости жизни. Он пил его огромными глотками. Крутил толстыми пальцами ручки приемника, чтобы каждую полночь принимать лекарство от ужаса и слушать джаз, пересвисты Диззи Гиллеспи и фортепьянные брызги Каунта Бейзи, синкопы Дюка Эллингтона и заодно воющий «Голос Америки». Он знал, что живет под пятой тирании в краю ссыльных поляков. Он читал. Он засыпал только под утро — благо график работы в будке позволял Будде такую роскошь... Тсс, он спит, гора на берегу океана; от легкого храпа пугливые чайки взмывают вверх, боясь опуститься на воду. Рука дремлет на мелководье в алмазных завитках от набегов прибоя.

И вдруг — звон будильника: пора, брат, вставать и разносить по городу фанерные афишки! Гора оживает и слепо шарит руками по воздуху. Киномеханик ищет очки.

Если бы он дожил до времени появления видео, он бы смог «читать» фильмы дома и никогда бы не вышел на улицу. У него были книги, музыка, не хватало только пустяка — домашнего кинотеатра.

Словом, Самойлович прожил адскую жизнь воплощения двенадцатого Будды, который, объявившись, все-таки промолчал.

А я? А мы? Мы подбирали крошки, упавшие со стола рассеянного титана.

Только один-единственный раз в жизни он допустил меня до общения, и между нами состоялось подобие разговора по сути, по существу. О, этот человек как никто чувствовал отвращение к профанному. Кажется, стояла весна, он нехотя остановился напротив меня, почти не глядя в мое лицо, тяготясь разрывом в цепи тайной мысли. Он всегда был абсолютно непроницаем. И я знал, что он одет в броню отвращения к жизни. Но мне повезло — он был возбужден и вдруг рассказал о том, что вернулся на днях из Варшавы, куда ездил с группой туристов и где, сказавшись больным, на самом деле провел все двенадцать дней в клубных кинотеатрах польской столицы.

Непроницаемость заговорила! Я понял, что он знает польский язык. Я заметил легкую улыбку на его большом мясистом лице и вдруг понял, что он иронизирует над собственной страстью. Считает ее почти несерьезной и, выставив на свет свое чувство, как бы избавляется от него.

Я спросил, видел ли он «Сладкую жизнь» Феллини? Он отрешенно кивнул. И вырезал в воздухе невидимый шар движением руки. Я прочел его жест примерно так: «Я представлял себе этот фильм иначе». Он почти не замечал собеседника.

Протараненный его интонацией, я впервые за годы нашего знакомства взял правильный тон и сказал осторожно (как быстро он обучил меня точной походке мысли, которая скрадывает истину во время охоты за смыслом) о том, что фантомы воображения тоже имеют свою сладкую ценность и мне будет жалко разрушить свою мечту о «Сладкой жизни» реальной итальянской картиной, которая может и не выдержать сравнения с сюрреалистической мечтой.

Самойлович задумался и тайно отпрянул от общения. Его взор устремился поверх моей жизни. Он весь ушел в то, что называют отсутствием.

Тут несколько вариантов: возможно, он пережил в Варшаве нечто похожее и ему было неприятно попасть в рифму с моей мыслью. Ведь существование твоих мыслей в другом лишает их уникальности. А может быть, он подумал о том, что кто-кто, а Феллини выдержит и победит любое воображение... Но, скорее всего, он подумал о том, что мои *мечты* не имеют никакого значения, потому что их никто не увидит.

Он молчал, следя, как ветер незримого сдувает пену майи с ландшафта бытия.

Разговор оборвался на полуслове; отсутствуя, он улыбнулся, и мы расстались. Кажется, это был наш последний разговор... Вскоре я уехал из Перми, значит, расстались навсегда.

С чем сегодня я могу сравнить этот осколок отрешенного общения?

Пожалуй, только с разговором героя Поля Валери с господином Тестом, который поразил воображение рассказчика тем, что мог идеально слиться с предметом своего же размышления. Валери: «По мере размышления я пришел к заключению, что г. Тесту удалось открыть умственные законы, которых мы не знаем».

Он умер голодной смертью среди книг и альбомов. В 95-м году. Ему было пятьдесят семь лет.

В 80-е годы клуб закрыли и устроили там авангардный театр. Эра подпольных просмотров закончилась, кино стало ненужным. Самойловича оставили при театре сторожем, он был абсолютно не приспособлен к жизни в нашем смысле слова. Он был абсолютно обеззараженным человеком — никаких социальных желаний. В рабочей книжке одна строчка: «Принят после службы в армии киномехаником».

Он жил в позе донатора на створке алтаря, на коленях перед мадонной, он боготворил искусство.

Я знаю, что он всегда обрывал разговоры о жизни. Я не верю в обычные причины кончины этого великого человека. Он был слишком умен. Он был завсегдатаем букинистических магазинов и мог легко продать пару альбомов, чтобы купить миску чечевичной похлебки. Уверен, ему вдруг стало смертельно скучно вставать, одеваться, делать покупки в гастрономе, чтобы потом все эти странные кусочки пищи заталкивать внутрь своего тела через отверстие на лице. Он отшатнулся от смысла еды. Отшатнулся от смысла быть человеком... Нет, жизнь не стоит того, чтобы быть прожитой до конца! Он умер с книгой в руке, слушая музыку.

Одним словом, киномеханик Володя Самойлович — единственный гениальный по способу существования человек, которого мне посчастливилось немножечко знать.

ПРАКТИКУМ ПО АЛЬТЕРНАТИВНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

СЕРГЕЙ ХОРУЖИЙ

Альтернатива из сего дня

В прошлый раз мы повели разговор об Альтернативе. Едва ли такой выбор темы мог удивить кого-то. Сегодня Альтернатива — расхожее слово, ходкий товар. Поглядим вокруг на толчею жизни, и мы увидим, что она предлагается в широком ассортименте. Больше того, именно она в основном и предлагается: всякий товар себя подает как нечто чрезвычайно особенное, прямо альтернативное всем прочим товарам. Вот передо мной, к примеру, журнальчик, где вся последнего писка духовность и мистика в адаптации для троглодитов, — такой нахраписто боевой, наглей комсомольской ячейки, и называется он «INAЧЕ», то есть тут ваще альтернатива в квадрате и по смыслу названия, и по алфавиту. Даешь Альтернативу! Комсомол XXI века — за Альтернативу. Не значит ли это, что пора оставить стремление к ней? Довлатов писал, что он как-то сообщил Бродскому новость: Евтушенко выступил против колхозов; и Бродский на то ответил: если Евтушенко — против, я — за. Или, возможно, тут путаница в словах? О той ли Альтернативе мы говорили, о которой галдят кругом?

Поставив такой вопрос, мы начинаем замечать, что с Альтернативой действительно произошли изменения. Их не ждали, даже не считали возможными. С давних времен долгие эпохи сознание Альтернативы имело ту же основную структуру, включало те же основные мотивы, интуиции, представления — и была уверенность, что в принципиальных чертах никак иначе обстоять и не может. Тем не менее сегодня уже так не обстоит, а обстоит совершенно по-другому. Поскольку же проблема Альтернативы, способ тематизации Альтернативы принадлежат к самому основоустройству ситуации человека, их изменение говорит о глубоком изменении всей этой ситуации. Две формулы могут выразить существо изменения: *антропологический кризис* и *антропологический поворот*. Здесь нет места описывать эти глобальные явления, и я охарактеризую их с тупой краткостью. Кризис состоит в разрушении и отбрасывании старой модели человека, поворот же в том, что именно происходящее с человеком, антропологическая динамика, приобретает решающую роль, становится определяющим фактором в динамике современного мира, тогда как прежде такая роль была за социальной и социоисторической динамикой. Хорошую иллюстрацию этого поворота можно найти в «Танцующей во тьме» фон Триера. Здесь типовые сюжетные и мизансценные элементы из Больших дискурсов 30—40-х годов — идейных, политических, производственных, к примеру, почти цитаты из «Светлого пути» Григория Александрова, — демонстративно переводятся в личный план, в антропологический, индивидуальный дискурс, выражая сугубо приватную ситуацию героини. Первой же декларацией поворота был «Улисс» Джойса, где перипетии «Одиссеи», принадлежавшие у Гомера теокосмическому, исто-

рическому, социальному дискурсу, приватизировались — и тем самым переводились в антропологический дискурс — с той же демонстративностью и вызовом. Напомним, что прежде кино так же активно занималось обратным: оно всегда антропологично работает с человеком, однако усердно пыталось до основания социализировать человека, заставив антропологический дискурс выражать социальные, политические, производственные дискурсы. Все мастера советского кино были великими мастерами такого трюка — их для этого и держали. Сегодня же, выражая антропологический поворот, киноязык переходит от социализации приватного к приватизации социального. Но верить ему и тут опасно: его пластичность огромна, и она делает его идеально пригодным к служебности, к «чего изволите». Общая феноменальная, фактическая основа такого поворота в том, что само «происходящее с человеком» приобрело новый характер и новую глубину. С человеком идут изменения, перемены, диапазон которых неведом и может оказаться каким угодно — нельзя уже полагать, как прежде, что в любых процессах человек всегда остается «субстанцией» и «субъектом», обладателем неких неизменных «природы» и «сущности». Из неподвижной и известной заданной величины в картине реальности он стал величиной меняющейся и неизвестной. Природу человека приходится считать подвижной и пластичной, способной к радикальным трансформациям и неведомым метаморфозам.

Все это не могло не сказаться на судьбах Альтернативы. Прежде всего если сознание начинает свыкаться с возможностью радикальных антропологических трансформаций, то и Альтернатива уже не представляется ему столь абсолютно немыслимой. Диапазон возможного неизвестен, и сознание избегает объявлять хоть что-либо уже заведомо, априорно исключенным. Постструктурализм и деконструктивизм, говорящие о «смерти человека», представляют антропологическую реальность как «форму-Человека», la forme-Homme (Делёз), итог сочетания и взаимодействия системы сил; и, будучи изначально сборной, «форма-Человек» способна к кардинальным трансформациям: «Силы в человеке не обязательно участвуют в образовании формы-Человека, но могут участвовать в ином составе, в иной форме»[1]. Постмодернистское сознание с его антиантропологической установкой на поверку не так уж антагонистично к Альтернативе. Раз все трансформации возможны — отчего бы не эта? Разве мистики всех времен не сближают претворение в Инобытие со смертью? И если антропологическая реальность невообразимо пластична, то не следует ли кардинально переосмыслить и самое смерть?

Вместе с тем существенно меняется сам образ Альтернативы в сознании человека. Тяга к Альтернативе — «гнездящийся импульс» сам по себе отнюдь не исчез, однако человек теперь склонен прочитывать этот свой импульс иначе. Наиболее важный момент в том, что постепенно размывается, утрачивается идея или интуиция *мета*-антропологической сути Альтернативы, ее характера *онтологической* трансформации, ее актуальной связи с Инобытием. Спасение не может утратить таковой связи, оно по определению религиозно, инобытийно, онтологично, но сегодня уже едва ли можно сказать, что Альтернатива — синоним Спасения, а тяга к Альтернативе тождественна с жаждою Спасения. (Вспомним хотя бы опять журнальчик «ИНАЧЕ»!) Мифологема Спасения приобретает оттенок чего-то архаичного, не очень внятного, из круга отдаленных и отошедших представлений. Разумеется, в христианстве образ Христа как Спасителя не может стереться или исчезнуть, и однако в общей ткани христианской религиозности, особенно на Западе, мотив Спасения заметно вытесняется на периферию, заслоняясь другими сторонами веры. Сходная судьба постигает и другое древнейшее понятие, прежде, подобно Спасению, тесно сливавшееся с Альтернативой и подкреплявшее сознание ее инобытийной природы. Я говорю о Вечности. В древности образ ее в сознании был живым, он возникал органично, когда рядом с малым, ничтожным временем жизни человека высились массивы Большого Времени богов, стихий, царств, несоизмеримые с малым временем и плавно переходящие в Вечность. И ясно было, что необходимый и

[1] Делёз Ж. Фуко. М., 1998, с. 160.

очевидный предикат Альтернативы — конечно, Вечность, а она, в свою очередь, — предикат Инобытия. Но в сегодняшнем сознании произошла, по почину Свидригайлова, явная эрозия идеи Вечности, она превратилась в отвлеченность, неживую абстракцию, утерявши и содержательность, и притягательность; и возгласы Заратустры: «Я люблю тебя, о Вечность!» — звучат сегодня холодной пустоватой риторикой. Когда же Спасение и Вечность, терпя упадок и кризис, рискуют сойти со сцены, — Альтернатива, лишаясь опоры этих спутников, мельчает и вырождается, выхолащивается. Она перестает осознаваться как актуальное приобщение к Инобытию и тем самым начинает мыслиться уже не онтологической, а всего лишь онтической трансформацией — составляющей альтернативу не в бытии, а всего лишь в сущем.

Но что представляет собой эта «онтическая редукция» Альтернативы, как она вообще возможна? Что это за активности и стратегии человека, которые не направляются к иному образу бытия, но тем не менее тоже «альтернативны», тоже насыщают тягу человека к альтернативе всему обычному порядку существования? Чтобы ответить на эти вопросы, надо представить себе границу горизонта человеческого существования — «Антропологическую Границу». Такую границу следует понимать не субстанциально, а энергийно — как собрание всех антропологических стратегий, активностей, режимов деятельности, в которых начинают меняться сами определяющие нормы и конститутивные признаки человеческого существования. Очевидно, что к этой границе принадлежат все те стратегии, которые мы выше ассоциировали с Альтернативой, Религии Спасения и Духовные Практики. Но столь же очевидно, что Антропологическая Граница ими не исчерпывается: стоит лишь вспомнить, что тема о предельных или граничных практиках, предельном опыте человека интенсивно разрабатывалась в наши дни многими весьма известными авторами, прежде всего французскими (Батай, Лакан, Фуко, Делёз и другие) — причем все эти авторы понимали «предел» и «границу» как раз в указанном смысле, применительно ко всему горизонту, порядку человеческого существования, однако стратегии и формы опыта, выделяемые ими как предельные, отнюдь не были духовными практиками и не были ориентированы к Инобытию. Иными словами, здесь рассматривалась именно такая Антропологическая Граница (или точнее, такие области этой Границы), которая является границей не онтологической, а онтической; и образующие ее антропологические стратегии могут выступать как редуцированные формы Альтернативы.

Что же до конкретики этих форм, то практики и стратегии обычного эмпирического существования можно, как правило, описывать и на языке сущностном (в терминах целей, причин, законов), и на языке энергийном (в терминах импульсов, побуждений, актов), однако для практик и стратегий Границы два языка уже не равносильны: такие практики и стратегии конституируются специфическими энергийными механизмами, неописуемыми адекватно в сущностных терминах. Как выше говорилось, в основе Духовной Практики — достижение синергии, сообразования всех энергий человека с иною энергией, по своему истоку внешней не только человеку как индивиду, но и самому горизонту бытия человека. Фрейдизм же и психоанализ обнаружили и описали, что обширную область предельных феноменов человеческого существования составляют процессы или паттерны, индуцируемые энергией Бессознательного и формирующиеся в ее подчиняющем, управляющем взаимодействии с энергиями сознания. Эта «область безумия», как иногда, в широком смысле, ее называют, включает в себя неврозы, фобии, комплексы человека и также гранична по отношению к горизонту человеческого существования, хотя она, очевидно, ограничивает этот горизонт не в бытии, а лишь в сущем, являясь тем самым онтической, но не онтологической Границей.

Действие в «паттернах безумия» энергии, в своем истоке внешней (пусть лишь онтически) по отношению к сознанию, создает известное (пусть ограниченное) структурное сходство этих явлений с Духовной Практикой. Подобное сходство заметил еще сам Фрейд, сказавший: «Невроз заменяет в наше время монастырь», а Иосиф Бродский отметил дальнейшую стадию замены: «Шприц повесят вместо иконы, Спасителя и Святой Марии». Но есть также еще иной тип явлений Границы, в которых принадлежность Границе создается не воздей-

ствием внешней энергии, а, напротив, за счет отсутствия, недостачи формостроительных, формообразующих энергий. В таких явлениях их предельный характер выражается в том, что некоторые из конститутивных, определяющих уровней и структур существования попросту отсутствуют, так что эти явления *привативны* по отношению к нормальному, полномерному строю человеческого существования; антропологическая реальность выступает в них как «недовоплощенная» реальность. Как ясно уже, здесь имеются в виду виртуальные явления и практики; их совокупность образует «привативный ареал» Антропологической Границы. Он — третий из обнаруженных нами и уже последний, ибо все типы энергийных механизмов, способных порождать феномены Границы, на этом исчерпаны. Надо только дополнить, что наряду с перечисленными возможны *гибридные* стратегии, в которых так или иначе сочетаются, комбинируются черты стратегий из разных ареалов. В жизни чистые формы обыкновенно встречаются реже смешанных, и эти гибридные явления — из самых распространенных.

Описанные антропологические практики сегодня выходят на авансцену; они, как видно, созвучны нынешнему состоянию человека и общества. Потребность в Альтернативе, тяга к ней не уходят, но прежние ее формы становятся отчасти непонятны, отчасти же непосильны. Безусловно, Альтернатива прежняя и вечная (?) не исчезла совсем. Не говоря о широком русле Религии Спасения, продолжает свою жизнь и Духовная Практика. Больше того, авторитет Практики (в особенности дальневосточных практик) как древней и подлинной Альтернативы распространяется в широкой среде, что приводит к усиленным попыткам «адаптировать к современным условиям» те или иные практики. Но эти попытки руководятся новым, редуцированным видением Альтернативы, для которого Духовная Практика представляется только психотехникой, холистическим тренингом — тогда как в действительности ее мета-антропологические суть и цель делают возможным выстраивание и трансляцию ее опыта лишь в лоне Традиции, превращая ее феномен из чисто индивидуального в трансиндивидуальный, в органическое или «метабиологическое» двуединство индивидуальной Практики и соборной Традиции. Поэтому подобные адаптации способны лишь приводить к появлению гибридных стратегий, где имитируются отдельные черты Духовной Практики, однако конституирующая эту практику синергия, действенное присутствие энергии Внеположного Истока, достигаться не может. Православное сознание соединяет с подобными явлениями понятия прелести и безблагодатности.

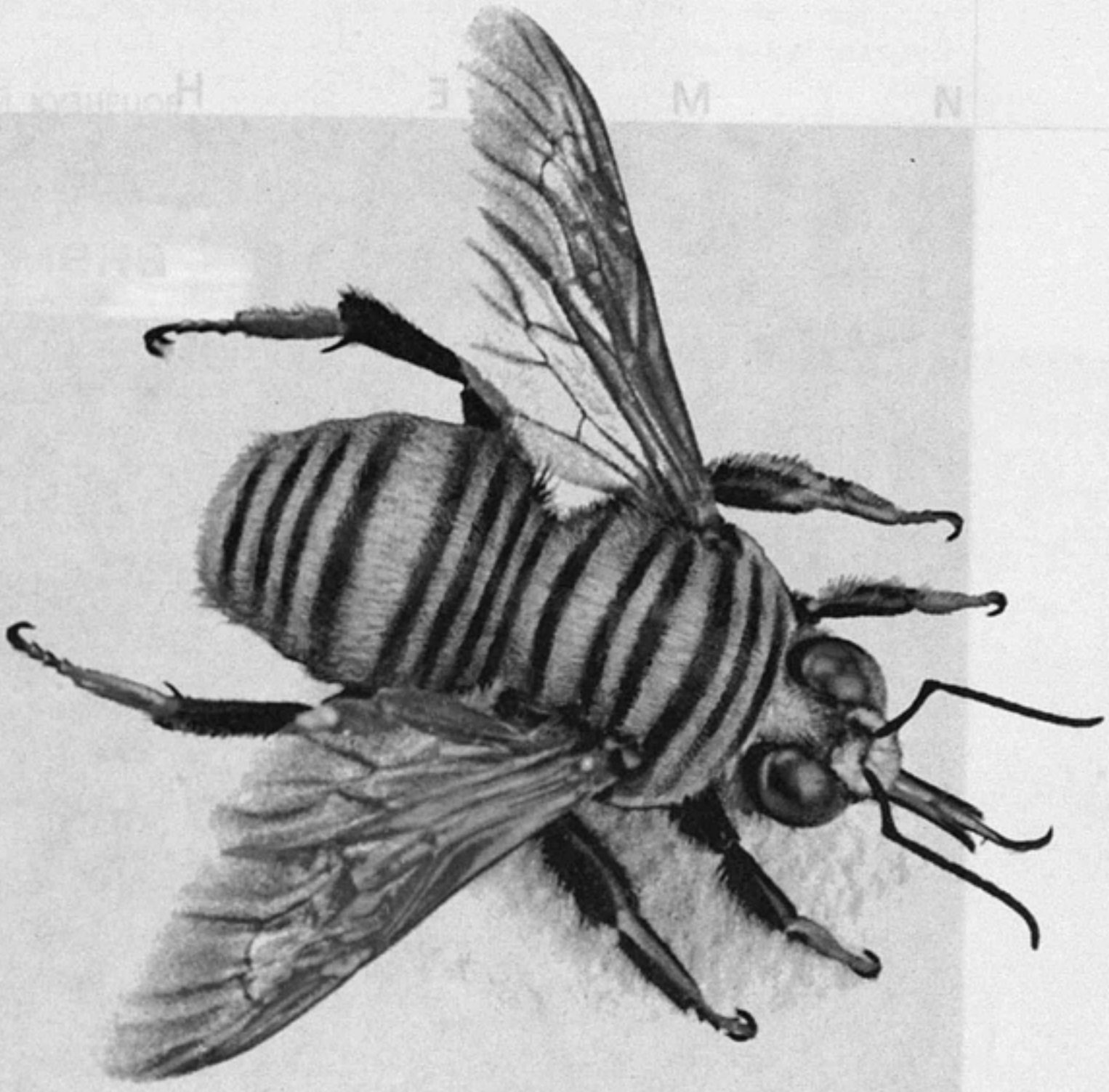
Как мы видели, новые формы Альтернативы многочисленны и разнообразны. «Единое на потребу», подлинно онтологическая Альтернатива, твердо осознававшаяся как нечто единственное, как выход, который либо отсутствует, либо всего один, — плюрализовалась и раздробилась, разменялась на множество более доступных онтических альтернатив. В этом множестве можно усмотреть то же разделение, что мы отмечали в сфере онтологической Альтернативы: разделение на широкое, массовое русло и русло более узкое, с более радикальными установками. Широкое русло представляют виртуальные практики масскультуры: легко согласиться, что для их адептов, ряды которых несметны и всё растут, они действительно стали замещением Альтернативы, в них уходят, погружаются как в альтернативный мир. В этом смысле их можно рассматривать как некую современную вариацию — суррогат, симулякр? — Религии Спасения, ее онтическую редукцию. К узкому же руслу, с более радикальными устремлениями, принадлежат те стратегии, что, будучи связаны с Бессознательным, обладают структуростроительной энергией и могут рассматриваться как онтические редукции Духовной Практики: паттерны безумия, опыты трансгрессии, психотехники с духовными притязаниями в духе Гурджиева, Грофа, Кастанеды... Частичность любой из этих стратегий может родить идею, что полная, максималистская самореализация в (онтической!) Альтернативе будет достигнута, если свести воедино, осуществить все разом эти частные альтернативы. Такой новый максимализм стремился осуществить Антонен Арто, используя синтетические возможности театра. В сегодняшней философии его представляет Делёз: «Стоит ли без конца говорить *о* ране Боске, *об* алкоголизме Фицджеральда и Лоури, о сумасшествии Ницше и Арто, оставаясь при этом на берегу? Не пора

ли наконец стать профессионалами в этих областях? [...] Нам следует [...] быть немного алкоголиком, немного сумасшедшим, немного самоубийцей, немного партизаном-террористом...»[2] В жизни он осуществил эту линию с лихвой, став в финале самоубийцей не «немного» — сполна.

Однако — заметим в заключение — чистый максималистский порыв уже не столь характерен для нового этапа в истории Альтернативы. В словах Делёза происходящее с Альтернативой соотносится с процессами в искусстве, и такое соотнесение необходимо и поучительно. Хотя едва ли здесь есть точные законы, но вольно и приближенно можно соотносить максималистскую топику безумия и трансгрессии с героикой модернистского сознания — сознания Ницше, Врубеля, Скрябина, Кафки, Блока... Эта героика, вдохновляемая исканием радикальной Альтернативы и порывом к ней, еще живет и сегодня, однако представительствует иной элемент, условно говоря, постмодерн. Гораздо характернее, симптоматичнее — мозаика разноречивых импульсов, дезориентация, нерешительность. Это смешанное и колеблющееся сознание редуцированной Альтернативы отлично представлено и деконструировано в «Идиотах» фон Триера. Здесь вся тема — история одной попытки, одной импровизированной версии онтической Альтернативы. Героев объединяет искренняя и неподдельная тяга к Альтернативе, и в кругу альтернативных стратегий их влечет радикальный путь безумия. Но в полном и чистом виде он для них слишком радикален; не будучи готовы на подлинное *без*умие, они виртуализуют его, недовоплощают, дерзая превратиться лишь в *слабо*умных, в *недо*умков. Их импровизация очень укладывается в нашу картину онтической Альтернативы: в наших терминах, здесь реализуется одна из гибридных стратегий — стратегия *виртуального безумия*. Но и она оказывается непосильной, в итоге...

Итак, мы попробовали взглянуть на происходящие перемены в антропологической ситуации сквозь призму судеб Альтернативы. Суть перемен — глубокая перестройка отношений человека с его Границей, соединяемая с возрастанием роли этих отношений, с выдвижением Границы в центр, если употребить геометрический оксюморон. Подобные перемены несут и новую активизацию темы Альтернативы. Но в то же время возникающий новый облик Альтернативы заключает в себе опасность перерождения самой ее природы. Каким он описан выше, он целиком соответствует упоминавшейся уже формуле «забвение бытия», раскрывая эту знаменитую формулу Хайдеггера с новой стороны, в дискурсе энергии и в аспекте антропологических стратегий. Прежде Альтернатива мыслилась, будь то отчетливо или смутно, но заведомо онтологической, бытийной альтернативой, подлинным преодолением наличного бытия и приобщением Инобытию, будучи отождествляема со Спасением или, в радикальной форме, с Духовной Практикой. Для нынешнего сознания она отождествляется со всей Антропологической Границей, и среди ареалов последней в центре внимания и активности — ареалы онтической Границы, сферы безумия и виртуальности, равно как множащиеся виды гибридных практик. Бытийная же Граница подвергается забвению в разных формах его: ее считают несуществующей; существующей, но абсолютно недоступной; или, наоборот, принципиально не отличающейся от онтической Границы, достижимой такими же естественными путями, и т.д. Если для Духовной Практики одна из непременных низших ступеней — устранение страстей, то для редуцированной Альтернативы любая страсть, наращиваясь до одержимости, может быть признана состоятельной альтернативной стратегией. Прежде образами Альтернативы служили отцы-пустынники, преподобный Серафим, для человека Востока — скажем, Миларепа, укрывшийся от бури в роге оленя, не изменив ни своих, ни рога размеров... — ныне же ими становятся невротики и маньяки, человекомухи, влипшие во Всемирную Паутину, милые идиотики фон Триера. Словом — мы. Прогресс впечатляет.

[2] Делёз Ж. Логика смысла. М., 1995, с. 190.



Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | **Студия Артемия Лебедева**

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

«Реквием по мечте», режиссер Дарен Аронофски

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Сара Гольдфарб в ожидании Бэтмена

Три года назад Дарен Аронофски прославился черно-белым фильмом «Пи» («π») — историей о гение, который научился предсказывать знаки в числе «пи», а заодно — завтрашние курсы акций и, возможно, даже само Имя Б-га. В фильме присутствовали хасиды (которые хотели приблизить конец света, назвав Тетраграмматон), биржевые брокеры (которые хотели знать будущие котировки), безумный гений (который хотел, чтобы его оставили в покое) и куча всего другого, что как-то не пристало фильму конца XX века. Но обо всех несообразностях сюжета забывалось благодаря тому, как это было сделано — под жесткую электронную музыку, с головокружительным монтажом, драйвом и энергией.

Сочетание математики и мистики казалось необычным, и «Пи» был прославлен как «фильм идей» и «смелый математический фильм». Между тем сам Аронофски всегда подчеркивал, что снял фильм на уровне первых трех страниц «всех этих умных книг по математике». Говоря его словами, «Это только поп-математика» (It's pop math). Для меня, как для человека, кончавшего математическую школу лет за пятнадцать до того, как Аронофски снял «Пи», идеи фильма неизбежно звучат архаично и старомодно. Имя Б-га, биржевые акции, число π... редкий еврейский мальчик из 57-й или 2-й московских ФМШ не придумывал подобных сюжетов — даже до того, как первый рассказ Борхеса или первый роман Филиппа К. Дика был переведен на русский язык.

Что, однако, нельзя было назвать архаичным, так это аудиовизуальный язык картины. Собственно, именно идее скрестить мистику и математику с современной музыкой и визуальным стилем черных комиксов и обязан своей славой первый фильм Аронофски.

«Пи» был снят до моды на «Догму 95» и до успеха «Ведьмы из Блэра», и потому Аронофски избежал нарочито небрежной съемки и «грязного» звука. Он снял не просто черно-белый фильм, по его собственным словам, он хотел, чтобы цвет был настоящий черный-черный и настоящий белый-белый, как чернила на бумаге, без серых полутонов. Этим стилем он был обязан комиксам знаменитого Фрэнка Миллера, в особенности Sim City и The Twilight Zone, вообще оказавших сильное влияние на стилистику 90-х годов (другим примером являются, разумеется, братья Вачовски). Не случайно среди незаконченных проектов Аронофски — экранизация еще одного комикса Фрэнка Миллера «Ронин».

Что касается звука, то Аронофски не скрывал, что считал звуковую дорожку одним из самых важных компонентов фильма: «Я видел много «независимых» фильмов, которые не получились, потому что их создатели решили сэкономить на озвучании. Даже если отснятый материал был абсолютно гениальным, возникало какое-то клаустрофобическое чувство... не уверен, что зрители понимали, что это из-за звука, но причина была именно в этом».

Молодой композитор Клинт Мансел со своей группой Pop Will Eat Itself за-

«Реквием по мечте», режиссер Дарен Аронофски

писал 70 минут оригинальной музыки, а остальное время было заполнено композициями лучших электронных групп — от Orbital до Electric Sky Church. Результат известен — фильм с бюджетом 60 тысяч долларов стал фаворитом Санденса-98 и собрал в ограниченном прокате более трех миллионов.

Успех «Пи» открыл Аронофски дорогу в большое кино. Вторым его фильмом стал «Реквием по мечте», снятый по роману Хьюберта Селби, известного прежде всего благодаря скандальной славе «Последнего поворота на Бруклин». Кстати, сам Аронофски тоже выходец из Бруклина, так что и с материалом, легшим в основу «Реквиема», он знаком не понаслышке.

На этот раз у него был нормальный бюджет, Эллен Бернстайн в качестве звезды, музыка The Kronos Quartet и приглашение в каннский конкурс. Аронофски, однако, остался верен себе: он снял фильм на вызывающе немодную тему — и сделал его столь головокружительным, что на это хотелось закрыть глаза и ограничиться только обсуждением эстетических достоинств картины.

Но не выйдет. Потому что Аронофски снял фильм о вреде наркотиков.

Как же это получается? В то время когда прогрессивные люди всего мира во главе с Джорджем Соросом борются за легализацию марихуаны, а «Траффик» («Наркоторговля»), утверждающий, что война с наркотиками принесла больше вреда, чем пользы, едва не получает главный «Оскар»; когда любому занимающемуся проблемой ясно, что антинаркотическая пропаганда на самом деле всего лишь форма пропаганды наркотиков, Аронофски снимает фильм о том, как наркотики разрушают американскую семью, превращая девушку в проститутку, пожилую женщину — в сумасшедшую, а красавца парня — в инвалида. Все кончится плохо — впрочем, и начинается не особо хорошо: сын давно сидит на героине, его подружка сядет на иглу за компанию, мать, чтобы попасть в телешоу, решит похудеть с помощью амфетаминов.

Конечно, Аронофски подставился. Было ясно, что, с одной стороны, его обвинят в том, что он, с таким драйвом показывая, как таблетки исчезают во рту, кокаин втягивается в долларовую банкноту, зрачок расширяется, а шприц наполняется, подвигает молодежь к тому, от чего хотел бы ее отвратить. С другой стороны — модные журналы, еще несколько лет назад визжавшие от восторга по поводу Trainspotting, вряд ли сделают стойку на «Реквием по мечте»: зрелище тронутой гангреной руки, в которую герой раз за разом втыкает шприц (а его, похоже, и незачем втыкать — там уже открытая гноящаяся рана), столь тошнотворно натуралистично, что как-то не хочется тащить этот фильм на глянцевые страницы.

Одна надежда — на чистых эстетов, которые оценят полиэкран, необычный монтаж, динамику, энергию и музыку. Уже по трейлеру видно, что это — нечто удивительное. Фильм не обманул ожиданий и понравился эстетам.

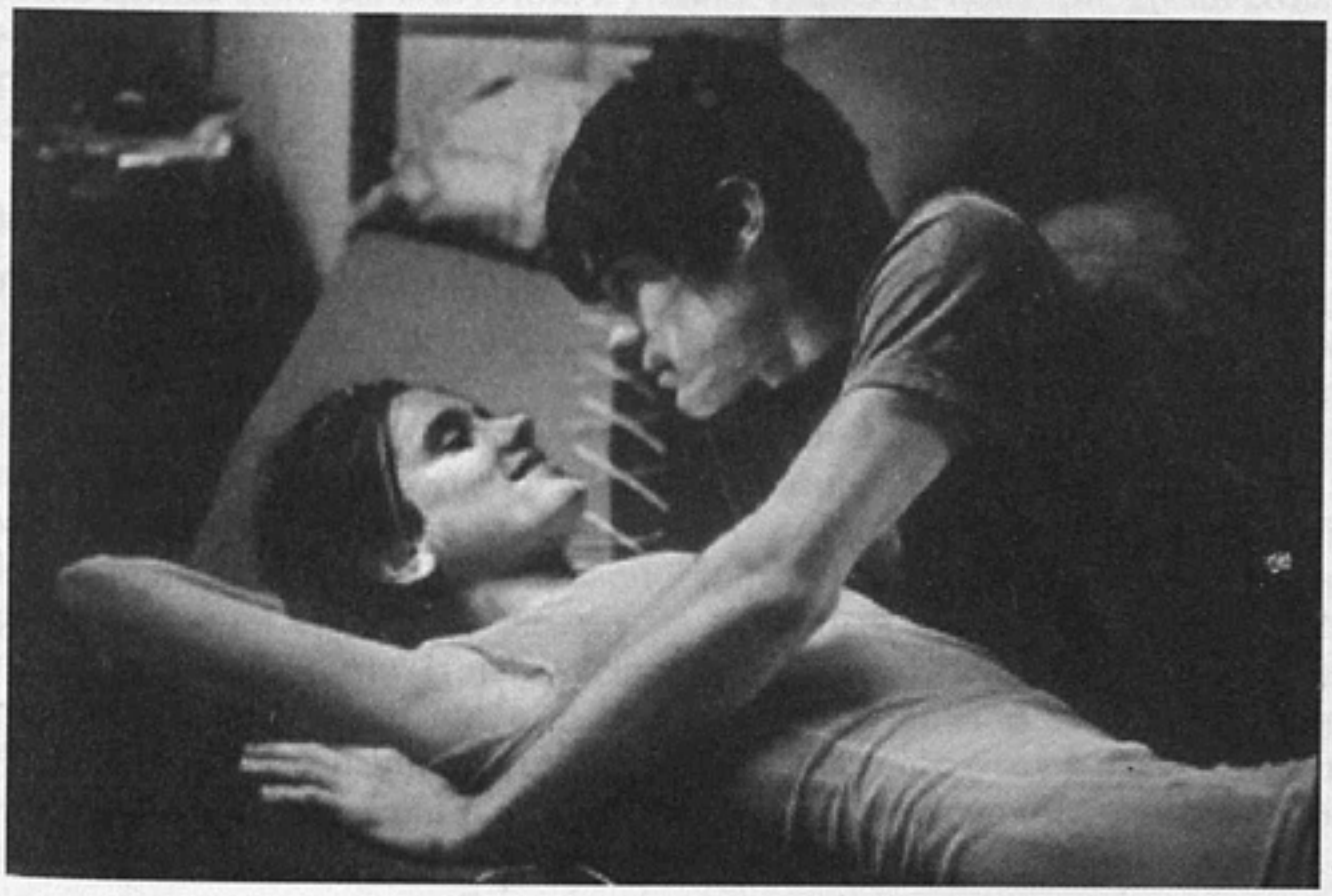
Впрочем, «понравился» — не совсем удачное слово. Будь ты хоть трижды эстет, из кинозала выходишь в мрачнейшем настроении. Похоже, что последняя треть фильма (когда зрителю давно уже понятно, чем все кончится) нужна Аронофски только для того, чтобы его, зрителя, окончательно раздавить. Смотри, мол, смотри. Ясное дело, ты знаешь, чем дело кончится. А что, с самого начала не знал?

Похоже, что идеология «борьбы с наркотиками» не очень волнует Аронофски. Подобно «Танцующей во тьме», «Реквием» — бессовестный механизм, сталкивающий зрителя лицом к лицу с его эмоциями. Эйзенштейновский аттракцион, театр жестокости Антонена Арто. Каталог запрещенных приемов, которые — единственные — еще работают в обжитом голливудским кино мире.

Что касается идеологии, то покажите мне хоть одного человека, из самых продвинутых либертенов, который не согласится с тем, что если сесть на героин, нюхать что ни попадя да еще и торговать всем этим, то кончишь плохо! Другое дело, что придирчивые зрители находят многочисленные ляпы: и зрачок от героина сужается, а не расширяется, как в фильме, и гангрена так не развивается, и врач сначала оказывает помощь, а потом звонит в полицию. И порошка, который дали героине, ей бы хватило не на один месяц, а она едва ли не на следующий день бежит за добавкой, хотя ни с кем вроде не делилась. Поклонники фильма возражают, что вроде они еще и кокс нюхали, а от него зрачок расширяется, и врачи разные бывают, и герыч мог быть безбожно разбодяжен, и вообще — откуда вы взяли, что это было на следующий день? А в ответ слышат, что все равно фильм снят словно по рецептам правительственных брошюр, как какое-нибудь «Конопляное безумие» 30-х годов. «Но зато как снято!» — говорят поклонники.

И с этим уже никто не спорит. Снято потрясающе. И вообще художник имеет право на преувеличение.

В данном случае еще и потому, что через какое-то время по-



«Реквием по мечте», режиссер Дарен Аронофски

нимаешь: фильм Аронофски совсем не про наркотики, точно так же, как «Пи» был не про математику. Точнее, не только про наркотики. Он про то, как живет человеческое тело. Звуки поршня в «баяне» и кокаиновый пришмыг чередуются с хлюпаньем, чавканьем и бульканьем — обычными звуками, издаваемыми людьми, едящими, пьющими или занимающимися любовью. Натурализм «Реквиема по мечте» — не просто шок. Это последовательная позиция. Плоть греховна и мерзка. Она — гнездо гниения, нечто, изначально тронутое разложением. Ожирение, гангрена, болезненная худоба — суть одно, это просто свидетельство того, что плоть несовершенна. Что та глина, из которой Б-г сделал Адама, давно протухла. И не надо даже называть известные буквы, чтобы этот мир разрушился.

Покинуть свое тело, войти в облачный мир телевизора, взлететь в великом приходе к небесам, избавиться от плоти. Вот та мечта, реквием по которой сочинил Дарен Аронофски.

— Мама, — говорит сын, давно торгующий наркотиками, — мама, ты же на стимуляторах сидишь! Как же так? И это только для того, чтобы похудеть? Чтобы попасть в телешоу? Разве оно того стоит?

— Стоит, сынок, — отвечает мать, немного лязгая зубами, — стоит. Я одинокая женщина и никому не нужна. А так все увидят Сару Гольдфарб с Брайтон-Бич, Бруклин, и узнают, какой у меня прекрасный сын.

В этот момент хочется заплакать и выйти из зала. Спасения нет. И Бога, Имени которого хотели причаститься герои «Пи», тоже нет. Рай — это девушка на пристани, до которой так никогда и не дойдет разлагающийся заживо герой.

Этот мир — мир без Спасителя. Его место занимает фальшивый победитель из телешоу, жестокий ветхозаветный Бог или злобный Бог гностиков и Филиппа К. Дика.

Тем интереснее, что сейчас Аронофски вместе с любимым им Фрэнком Миллером работает над новой серией «Бэтмена», которую он называет «постматричной метафизической фантастикой» (It's a post-Matrix metaphysical science-fiction film). Человек — летучая мышь — масскультурный образ спасителя, приходящего на помощь униженным и оскорбленным города Готтама, усилиями Фрэнка Миллера и Тима Бертона давно уже трансформировался во что-то демонически амбивалентное. Плоть от плоти телевизионного мира Сары Гольдфарб, он не прилетит спасти ее на своих чудесных перепончатых крыльях. Не мир он несет, но меч. Во вселенной Аронофски его появление будет подобно вспышке молнии, оставляющей после себя дымящийся пепел пожарищ и тающий отпечаток на сетчатке глаза. Контрастный, как черно-белый комикс или буква π на бумажном листе.

НАТАЛЬЯ ЛУКИНЫХ

Парк пластилиновых фантазий

Ник Парк и Питер Лорд

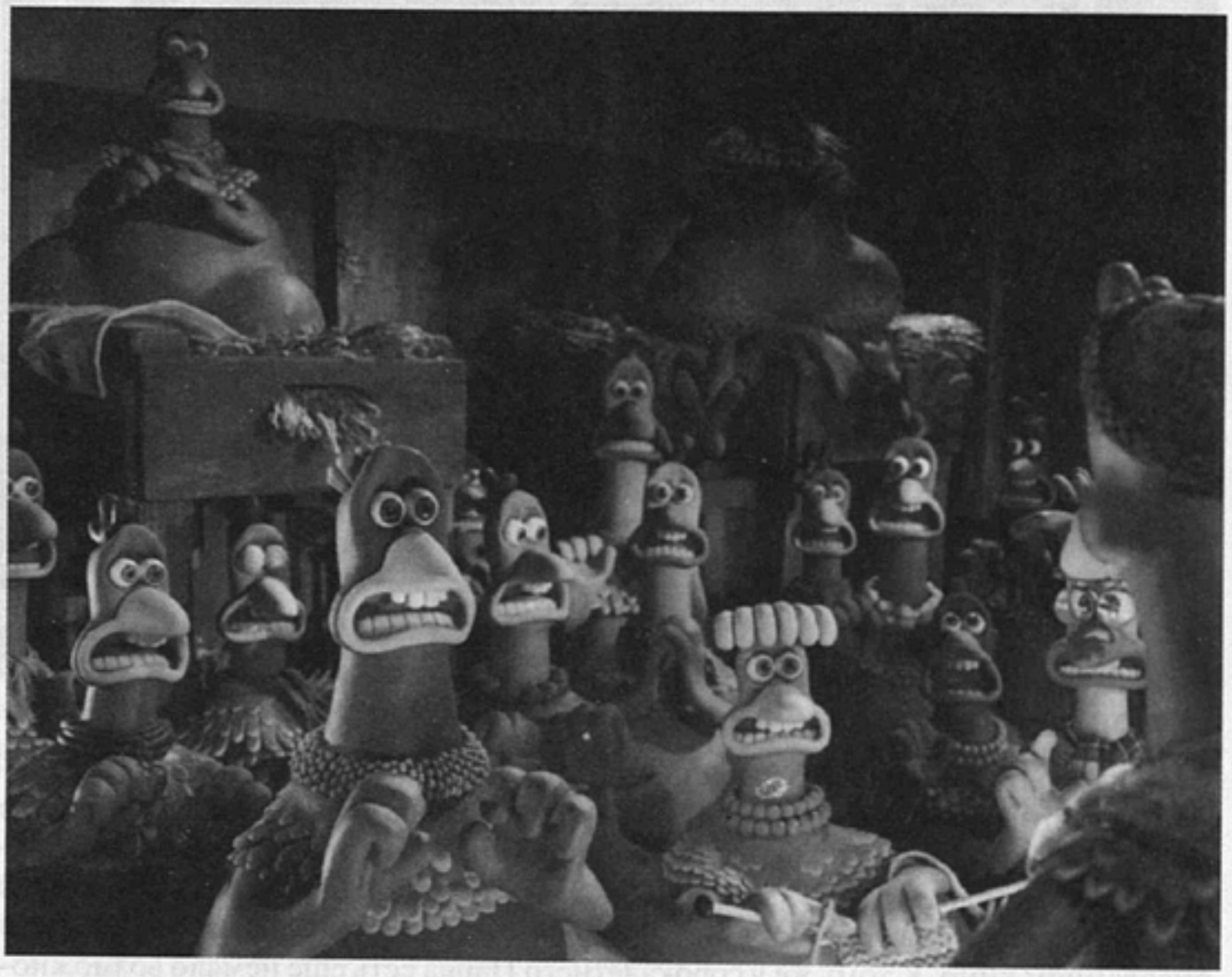
Если измерять кинематографические достижения в «Оскарах», то одного из самых известных современных британских аниматоров Ника Парка уже вполне можно назвать Диснеем пластилиновой анимации. И хотя у Диснея было двадцать девять золотых статуэток, а у Ника Парка их пока три, среди создателей кукольных фильмов Ник Парк такой же абсолютный чемпион, как и Дисней в рисованном кино. К тому же у сорокалетнего Парка есть еще немало возможностей потягаться со знаменитым автором «Белоснежки» и «Бэмби».

Как кот стал собакой по имени Громит

Впрочем, вряд ли Ник Парк смог бы столь успешно двигаться к своим мировым победам в одиночку. Лет пятнадцать назад судьба свела его с прославленной бристольской мультстудией «Аардман Анимэйшн» и ее создателем Питером Лордом. Сегодня с маркой «Аардман» в анимационном мире ассоциируется высочайший класс работы с пластилиновыми киноактерами, рекордное число международных фестивальных наград и восторженное признание публики. Именно на пике звездной популярности появился на свет и первый полнометражный фильм студии «Аардман» — «Куриный побег», созданный звездами пластилинового кино Ником Парком и Питером Лордом в дуэте. Однако разговор о триумфальной судьбе аниматора Парка и компании «Аардман Анимэйшн» стоит начинать не с этого выдержанного в голливудских традициях киноколосса, а с первых школьных опытов тринадцатилетнего любителя «мультиков» из города Престона в Ланкашире.

Сказать про Парка, что он с детства мечтал заниматься анимацией, значит не сказать ничего. По его собственному признанию, он не представлял, что бы делал на свете, если бы родился до изобретения кино. Свой первый мультфильм он рисовал в школьных тетрадках на чердаке родительского дома. А в 1975 году, когда Нику было всего семнадцать, один из его детских фильмов «Ночной кошмар Арчи» уже был показан по каналу Би-Би-Си. Позже, в 1980-м, Парк получил диплом бакалавра, закончив Шеффилдскую школу искусств, и в том же году начал учиться анимации в Национальной школе кино и телевидения в Беконсфилде. Еще в студенческий период в 1983 году он приступил к работе над своим первым профессиональным фильмом про мистера Уоллеса и пса Громита «Великая прогулка», начав экспериментировать с пластилином и совершенно не предполагая, что этот студенческий опыт принесет ему мировую славу, первую номинацию на «Оскар» и сделает его героев такими же популярными, как Микки Маус.

«Во время учебы мне нужно было придумать какую-то историю с двумя персонажами, — вспоминает Ник Парк. — И вот в своих старых школьных тетрадках я случайно обнаружил несколько рисованных скетчей, там как раз дей-



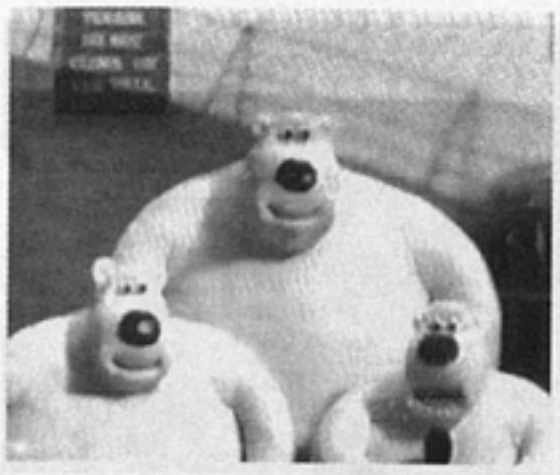
«Куриный побег», режиссеры Ник Парк и Питер Лорд

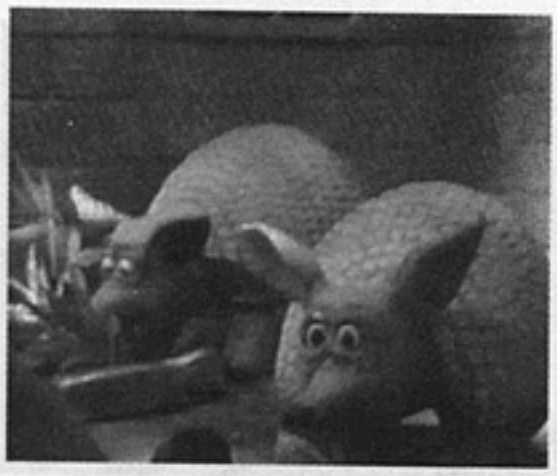
ствовали два героя — кот по имени Громит, который потом стал псом, и Почтальон, которого я позже назвал Уоллес. Мне тогда показалось, что эту пару будет легко сделать в пластилине и придумать для них интересные истории. Но работа над первым фильмом оказалась не такой простой и затянулась на шесть лет...»

Талантливый дебютант проявил в этой работе не только завидную режиссерскую изобретательность, но и чудеса трудолюбия, поскольку все для своей двадцатиминутной приключенческой ленты создавал собственными руками — и кукол, и макет декораций, и мультипликат. Возможно, эта самоотверженная рукотворность и придала дебютному фильму Парка неповторимое обаяние и особую энергетику.

Мало того что кукольная картина необычайно убедительно рассказывала о невероятных похождениях уморительной пары (не обнаружив в своем холодильнике традиционный праздничный сыр, вдумчивый господин и его ученый пес отправлялись в поисках оного продукта... на Луну, ведь она сделана из сыра!), но и сами выразительные образы и пластика пластилиновых кукол были

бесподобны. Откровенно карикатурные портреты персонажей — шарики вытаращенных глаз, носы картошкой, торчащие полукруглые уши Уоллеса и мягкие бугорки умных бровей на постоянно мыслящем лбу Громита — трогательно дополняли вполне реалистические бытовые детали. Вязаный свитер и галстук Уоллеса, шуршащая газета в лапах Громита, на стенах обои с нежным детским рисуночком, блестящий чайничек на столе или столярные инструменты, с помощью которых герои с невозмутимым английским спокойствием на наших





«Комфорт живых существ», режиссер Ник Парк

глазах строили в своем чулане из подручного материала настоящую космическую ракету...

Неудивительно, что британская публика сразу влюбилась в этот комический пластилиновый дуэт. Восторженная реакция побудила молодого режиссера продолжать одиссею Уоллеса и Громита.

Однако начинающему аниматору Нику Парку вряд ли удалось бы одному столь успешно завершить свой первый фильм, если бы он не встретился с Питером Лордом и его студией, где дебютанту помогли осуществить талантливый замысел. И две следующие за «Великой прогулкой» серии — «Неправильные штаны» и «Чистое бритье» — оказались оскароносными.

В семье профессионалов

Основатель и лидер студии Питер Лорд родился в 1953 году в Бристоле. С детства он мечтал стать художником и так же, как Ник Парк, со школьных лет увлекался анимацией. В старших классах вместе со школьным приятелем Дэвидом Спрокстоном, который впоследствии стал его постоянным партнером в профессиональной жизни, Питер начал заниматься рисованной анимацией. Поскольку у Дэвида была своя кинокамера, которая, по признанию Лорда, во многом и определила их судьбу, а отец Питера был связан с телевидением, друзья решили снимать фильм для ТВ. Их первый рисованный мультфильм про некоего господина Аардмана получился смешным, на него обратил вни-

мание канал Би-Би-Си, и в честь такого неожиданного успеха мультипликаторы-любители тогда же, в 1970 году, присвоили себе имя своего первого удачного персонажа. Потом были годы учебы в университете, занятия литературой и географией, и все же увлечение анимацией постепенно из хобби переросло в карьеру — в 1976 году в Бристоле была основана студия «Аардман Анимэйшн».

«Сначала на студии было только два студента: я и Дэвид Спрокстон, —

вспоминает Питер Лорд, — теперь этим студентам сильно за сорок и с ними постоянно работает штат в триста профессионалов на трех отделениях студии. Конечно, наша студия давно превратилась в большую фирму, а мне как боссу приходится заниматься не только творческими делами. Но, как и прежде, все у нас держится на энтузиазме и на дружеских отношениях. «Аардман» не просто дружная команда, это настоящая семья профессионалов, которые любят анимацию больше всего и заботятся о престиже своей студии».

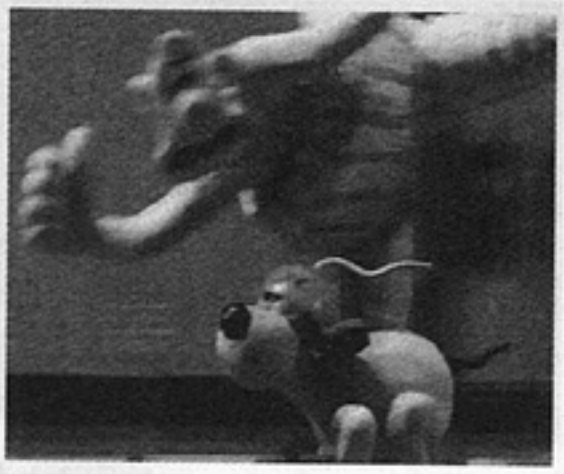
Кадры из фильмов Ника Парка «Неправильные штаны» и «Чистое бритье»

Начав свою профессиональную деятельность с рисованных фильмов, аардмановцы, однако, уже через год осознали, что для них это слишком тяжелое и трудоемкое занятие, и стали экспериментировать с различными материалами объемной анимации. Создание кукол и их среды обитания прямо за небольшим рабочим столом показалось молодым аниматорам более увлекательным и технически простым делом. Как признается сам Питер Лорд, возможно, потому они выжили и смогли добиться успехов, что сразу стали делать именно пластилиновую, а не традиционную рисованную анимацию, в рамках которой не смогли бы всерьез конкурировать с профессионально подготовленными художниками и мультипликаторами. И как теперь показывает триумфальная судьба студии, ее создателям удалось не только найти свою оригинальную, ставшую уже фирменной, манеру кукольной пластики, но и создать новую традицию британской анимации, покорившую весь мир.

Прежде всего аниматоры «Аардмана» научили своих пластилиновых кукол разговаривать и играть, как живые актеры. В тот период и родился их первый герой Мерф, а одна из первых серий фильма Питера Лорда и Дэвида Спрокстона для Британского телевидения так и называлась — «Анимационные беседы» (1978). Сам способ «очеловечивания» говорящих кукол от фильма к фильму становился все более совершенным и выразительным. За первыми анимационными диалогами последовал новый телецикл «Разговорные пьесы» (1981—1983), куда, в частности, вошел их всемирно известный фильм «Ранняя птичка», чрезвычайно достоверно показавший работу радиожурналиста, которого, разумеется, сыграла выразительно говорящая пластилиновая кукла. Затем была еще более знаменитая аардмановская серия для Четвертого канала Британского телевидения «Синхронные губы» (1989).

Участником этого уникального анимационного проекта помимо Питера Лорда («Военная история» и «Экипированный»), Ричарда Голезовского («Идентификация») и Барри Пёрвса («Следующий») стал и Ник Парк с новой работой «Комфорт живых существ».

Все фильмы этого кукольного телецикла были совершенно различны по тематике, интонации и художественной манере. Совсем не походили друг на друга даже два фильма самого Лорда — в картине «Экипированный» драматическую историю своей жизни рассказывал зрителям уже известный кукольный герой из «Ранней птички», а в «Военной истории» о тяготах военной жизни с иронией вспоминал уже совсем новый для мультэкрана карикатурный пластилиновый человечек с длинным носом и торчащими щеткой усами, впоследствии



ставший фирменным аардмановским мультгероем. Объединяла все авторские картины серии «Синхронные губы» разве что мастерская работа аниматоров с мимирующими и синхронно говорящими кукольными персонажами.

И все же самым значительным художественным открытием стал именно фильм Ника Парка «Комфорт живых существ», где эффект кукольной «говорящей головы» обыгрывался в контексте достаточно рискованной, однако безупречной в художественном отношении пародии.

Записав предварительно интервью с обитателями реальных домов престарелых, общественных больниц и приютов для бедных, Парк остроумно вложил эти трогательные и смешные монологи в уста пластилиновых зверей из своего анимационного зоопарка. В итоге зрители всего мира в течение десяти минут сочувственно внимали белым медведям, льву, горилле, черепахе, павлину и прочим божьим тварям, которые в своих интервью горько жаловались корреспондентам на недостаток пространства, еды, комфорта, свободы в их вольерах и клетках.

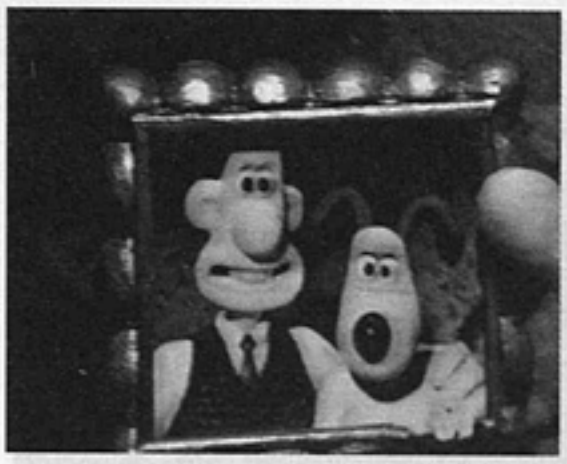
Кадры из фильмов Ника Парка «Неправильные штаны» и «Чистое бритье»

«Комфорт живых существ» принес Нику Парку и студии «Аардман Анимэйшн» первого «Оскара» и еще десять престижных кинонаград в разных странах мира. И недавний выпускник киношколы к началу 90-х годов стал признанным мастером кукольной анимации, любимцем публики и телепродюсеров. Под новые проекты Ника Парка студия «Аардман Анимэйшн» начала получать существенную финансовую поддержку влиятельных телекомпаний Великобритании. Кстати, именно многолетнее сотрудничество с Британским

телевидением, которое постоянно заказывает студии Питера Лорда много коммерческой продукции (видеоклипы, телезаставки, рекламные ролики), позволяет независимой компании «Аардман Анимэйшн» не только безбедно существовать в кинобизнесе, но и оплачивать авторскую работу высоких профессионалов.

«К сожалению, даже прекрасные фильмы Ника Парка, — признается Питер Лорд, — не позволяют студии выживать без коммерческих заказов и связи с те-

левидением. Коммерческая работа отнимает большую часть времени и сил, но зато приносит деньги, и поэтому каждый наш режиссер за год, как правило, имеет возможность сделать свое авторское кино минут на двадцать. Конечно, положение Ника Парка, который получил уже все возможные призы в мире и каждый новый фильм делает все лучше и лучше, на студии «Аардман Анимэйшн» особенное. Его талант невольно требует другого отношения. Например, предложить Нику сделать что-нибудь коммерческое для ТВ против его же-



лания было бы нереально. Но для меня очень важно присутствие на студии таких ярких индивидуальностей, как Парк. Качество его работы, его слава мобилизуют и вдохновляют всех остальных».

Уоллес и Громит — оскароносцы

В 1993-м вдохновленный своими первыми успехами и поддержкой коллег Ник Парк создает вторую, по меркам анимации почти полнометражную (двадцать шесть минут), часть приключений своих любимых «фирменных» героев Уоллеса и Громита «Неправильные штаны».

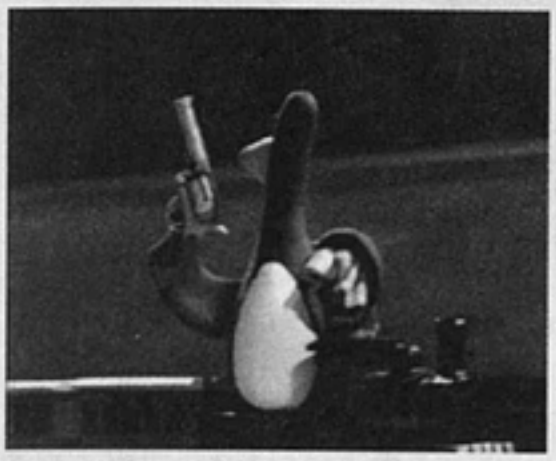
Кадры из фильмов Ника Парка «Неправильные штаны» и «Чистое бритье»

Этот поистине звездный, безумно смешной, обожаемый детьми и взрослыми, раскрученный по всем правилам качественной европейской коммерции кукольный фильм Парка имел огромный успех во всем мире и принес студии «Аардман Анимэйшн» второго «Оскара», еще восемнадцать высоких международных наград и славу неоспоримого лидера мировой кукольной анимации. Невероятно зрелищная и выразительная по форме, увлекательная и остросюжетная по драматургии, блистательная по профессиональному мастерству и качеству анимационной игры, кукольная картина действительно попала «в десятку», покорив сердца широкой публики, строгих критиков и даже самых скептически настроенных эстетов. Это была действительно новая глобальная победа современного мультикино, соединившего в одном произведении все достоинства популярного комедийного «хита» и высочайшее качество подлинной

авторской анимации, причем анимации объемной, кукольной, которой по странной традиции бывает всегда сложнее, чем рисованной, растопить сердца зрителя.

На сей раз не только сам выдумщик Парк, но и все профессиональные силы аардмановской команды работали над реализацией новой авторской затеи молодого режиссера. Сценарная идея того стоила. Ведь постановщик не просто придумал для своих героев захватывающую детективно-комедийную историю

про коварного грабителя Пингвина, обманом проникшего в уютный дом Уоллеса и Громита и испортившего чудесный шагающий механизм для прогулок с собакой. Ник Парк с блеском и мастерством, в самых лучших традициях яркого жанрового кино разыграл со своими пластилиновыми актерами немыслимое количество эффектных комедийных сцен, динамичных погонь, сложнейших каскадерских трюков и клоунских гэгов, которые раньше было просто невозможно представить в кукольной анимации. Фильм поражал не только виртуозно-



стью исполнения, но и безграничной фантазией режиссера-аниматора, напридумавшего для получасовой ленты столько смешных ходов и самоигральных деталей. Впервые кукольное действо рискнуло продолжить классическую традицию карикатурных диснеевских фильмов и в буквальном смысле воплотить все фантастические трюки и метаморфозы рисованной анимации в осязаемые, объемные, а значит, и более убедительные пластические формы почти актерского пластилинового кино.

Вылепленные из податливого, словно бы живого материала, мультперсонажи заставили миллионы зрителей поверить в реальность их жизненных судеб и невероятных приключений, сохранив всю условность кукольных образов и движений.

Неудивительно, что после успеха «Неправильных штанов» популярные герои Ника Парка двинулись с экрана в реальную жизнь: разнообразные игрушки и сувениры от Парка составили нешуточную конкуренцию уже состарившимся в витринах мультзверюшкам, а также кукольным двойникам знаменитых киномонстров и красавиц.

Кадры из фильмов Ника Парка «Неправильные штаны» и «Чистое бритье»

Казалось, «Неправильные штаны» исчерпали тему. Но через два года, вопреки скептическим прогнозам критиков и на радость всем поклонникам Уоллеса и Громита, Ник Парк снял еще одну увлекательную двадцатишестиминутную серию о приключениях знаменитой комической пары. Фильм «Чистое бритье» (1995) снова стал оскароносным.

Вновь фантазия режиссера-аниматора бросила известных мультгероев в гущу самых невероятных трагикомических испытаний и опять наполнила их эк-

ранную жизнь каскадом цирковых трюков и комических номеров. Но диапазон характеров и Уоллеса, и Громита, модели их поведения в самых нелепых и опасных ситуациях уже были в полном блеске продемонстрированы в «Неправильных штанах». И оттого забавная и динамичная история про борьбу с механическим истребителем овец оказалась все-таки во многом вторичной.

Впрочем, по мнению английских продюсеров, именно в картине «Чистое бритье» Нику Парку удалось показать в комедийном материале тончайшие пси-

«Куриный побег», режиссеры Ник Парк и Питер Лорд

хологические особенности национального британского характера. Им, продюсерам, конечно, виднее. Однако зрители разных стран, аплодирующие в первую очередь трюковым сценам этого фильма, думаю, вряд ли вникают в его психологические глубины. Публику прежде всего заражают энергетика и здоровый юмор кукольного зрелища. А сам Ник Парк очень ценит популярность своих фильмов и считает себя счастливым именно потому, что люди отвечают ему благодарностью за удовольствие быть аниматором.

Голливудский рай в пластилиновом курятнике

Сегодня трудно сказать, вернется ли Парк снова к своим прославленным героям Уоллесу и Громиту. А пока же случилось то, что случилось: большая аудитория потребовала большое кино, и осенью 2000 года состоялась долгожданная мировая премьера нового полнометражного фильма Ника Парка и Питера Лорда «Куриный побег», над которым известные аниматоры работали больше трех лет. Заранее с уверенностью можно было предположить, что первая совместная лента аардмановских корифеев будет комедийной, но все же было трудно угадать, чей авторский почерк возьмет здесь верх. Ведь когда Ник Парк снимал свои знаменитые фильмы, лидер аардмановской команды Питер Лорд тоже накапливал знаки мирового признания. Его иронические авторские ленты — «Адам» (1991) о первом человеке на Земле и «Свинья Уота» (1995) о средневековых близнецах с разными судьбами — украшали экраны самых престижных мировых фестивалей. В этих картинах обитали не менее обаятельные и не менее узнаваемые, чем Уоллес и Громит, персонажи со смешными длинными носами и выразительной лаконичной мимикой.

Теперь же, когда два создателя «пластилиновых миров» объединили творческие усилия в остросюжетной полнометражной феерии с множеством пернатых персонажей, их герои как будто утратили индивидуально авторские родовые черты и оказались похожими сразу на многих аардмановских героев — собак, свиней, пингвинов и людей.

В начале 50-х годов великий британский аниматор Джон Халлас в знамени-

той рисованной ленте «Скотный двор» создал выразительную модель жизни тоталитарного общества в лучших традициях анимационного реализма с антропоморфными четвероногими и пернатыми героями. Это была высокая политическая сатира с явным антисоветским пафосом. Ныне соотечественники Халласа со студии «Аардман» слепили из пластилина гигантский курятник, сильно напоминающий концлагерь, и сняли в этих впечатляющих декорациях зрелищный голливудский боевик с динамичным приключенческим сюжетом, парой лирических героев, выразительной массовкой, ироничными диалогами и благостным хэппи эндом. Получилась эффектная пародия уже на американскую кинореальность.

Новая кукольная комедия предложила зрителям слегка затянутую историю многоэтапного побега кур с птичьей фермы за колючей проволокой, хозяева которой собрались сделать все куриное население начинкой для пирожков. Пластилиновое приключение растянулось аж на восемьдесят минут и сплело в одну сюжетную вязь множество уже испробованных аардмановцами комедийных ходов и трюковых сцен (включая борьбу главных героев с истребляющим кур агрегатом или полет куриного экипажа на самодельном летательном аппарате), которые не только пародируют голливудские образцы, но копируют и известные фильмы Парка и Лорда.

Полнометражный «Куриный побег», с успехом вышедший в мировой кинопрокат и стремительно достигший России вроде бы на лицензионных видеокассетах, конечно же, доказал публике и самим режиссерам, что аардмановская школа, отшлифовав свои лучшие авторские приемы в коротком метре, созрела для завоевания мирового экрана и крупномасштабными полотнами, которые сейчас особенно ценятся на анимационном рынке. Выразительности многоглазой и многоротой пластилиновой куриной массовки, действительно, могут позавидовать не только аниматоры, но и создатели серьезных костюмных эпопей с сотнями статистов. Собрать в кадре такую массу анимационных «актеров» до сей поры удавалось лишь в рисованных или компьютерных фильмах, но не в рукотворном пластилиновом пространстве — и это несомненная победа аардмановцев. Однако именно такое грандиозное, поистине голливудского размаха анимационное зрелище, несмотря на все профессиональное совершенство, заставляет с ностальгической грустью вспоминать о первых пластилиновых фантазиях Ника Парка, Питера Лорда и молодой студии «Аардман Анимэйшн», в которых было меньше современного голливудского шика, но зато больше традиционного британского юмора, вкуса и очаровательной кустарности талантливых ремесленников.

Интересно, что герои нового фильма Парка и Лорда — отважная компания свободолюбивых кур — завершают свои экранные приключения бегством с огромной птичьей фермы. Беглецы создают себе тихий куриный рай на уютной зеленой лужайке — воплощение романтической мечты о патриархальном счастье. Возможно, и сами бристольские аниматоры в этой ироничной метафоре выразили свои романтические грезы об идеальной свободной жизни на независимой творческой территории, где сбываются все заветные мечты и фантазии...

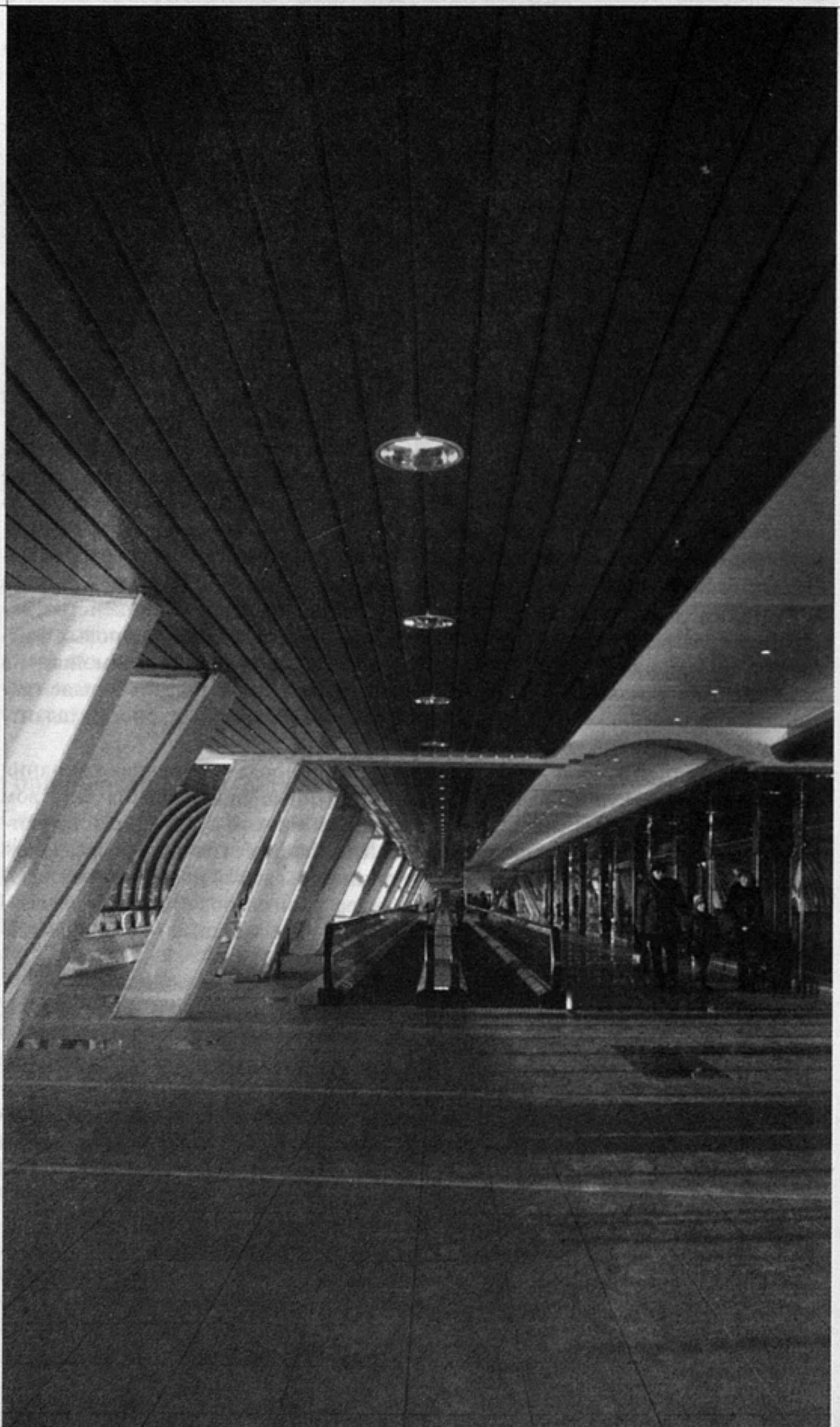


Фото С. Леонтьева

Н.СИРИВЛЯ

Гламур крепчал

Революция

Лет десять назад в стране произошла социальная революция, по размаху сопоставимая с великим переселением деревенских жителей в города в начале 60-х годов, когда бывшие советские крепостные, получившие паспорта, свободу перемещения, работу на заводе и комнату в общежитии (или даже отдельную квартиру в хрущобе), с одной стороны, совершили мощный социальный рывок, с другой — оказались в ситуации полной растерянности и непреодолимого внутреннего дискомфорта. Чтобы соединить края разверзшейся в их душе и сознании бездны, они привнесли в городской быт разнообразные навыки сельского общежития, создав тот колоритный полугородской-полудеревенский уклад, который мы по сию пору называем словом «совок».

Спустя три десятилетия дети этих людей столкнулись с еще большей напастью — на них свалились плоды глобальной потребительской цивилизации. Если город был в новинку лишь для части населения бывшего СССР, то с Западом не соприкасался практически никто, за исключением партийной элиты и сотрудников МИДа. Когда границу открыли и люди воочию увидели те самые сто пятьдесят сортов сыра, вымытые с мылом тротуары и сплошной, сияющий витринный гламур — они пережили шок. А потом вся эта «заграница» плавно потекла к нам домой в виде продуктов, товаров, книг, фильмов, услуг мобильной связи и Интернета... Освоить все это было непросто. Но наши люди очень старались. Еще бы! Это был их собственный выбор. Как только появились первые щели в «железном занавесе», тысячи «челноков», груженных клетчатыми баулами, принялись сновать туда-сюда, принося в наше унылое «настоящее» столько светлого заграничного «будущего», сколько каждый мог принести. Да и сегодня практически любой процветающий частный бизнес связан с импортом заграничного образа жизни.

Но цивилизация — это не только вещи. Другая цивилизация — это другая идеология, эстетика, этика, способы производства и модели социального поведения. И к нематериальной составляющей приспособиться гораздо труднее, тем более если она противоречит веками сложившимся навыкам общежития. Цивилизационная основа русской жизни — героическое преодоление «недостатка» материальных ценностей, размазанных по громадной, не до конца освоенной территории. На Западе работает принцип избыточного производства и, соответственно, перфекционистского потребления: для того чтобы машина крутилась, люди должны все время менять одни вещи на другие — лучшие; новое преподносится как «самое-самое», а потенциальный потребитель как «человек, достойный всего самого-самого» — самого современного, эффективного, полезного, сияющего и прекрасного.

Так, вместе с набором новых прекрасных вещей мы импортировали и идеологию потребительского перфекционизма. Бесчисленные «глянцевые» журна-

лы и труженики рекламы принялись учить нас, как правильно потреблять и совместными усилиями творить тот совершенный, сияющий образ мира, «которого мы достойны». Поскольку «глянцевая» культура мгновенно рекрутировала лучшие умы, перья и артистические таланты отечественной интеллигенции, непрестанное улучшение «качества жизни» стало преподноситься как общезначимая культурная ценность, как единственная достойная цель человеческого существования (русская интеллигенция, ей только дай, любую идею способна возвести в Абсолют).

И в самой идеологии ничего плохого вроде нет. Человек, не зависящий ни от государства, ни от коллектива, активно творит вокруг себя все более совершенную жизненную среду. Его усилия социально востребованы. «Улучшение качества жизни каждого есть улучшение качества жизни всех!» — что может быть достойнее?! Однако в нашем случае с достоинством как-то не получается. И при том, что каждому хочется, чтобы вокруг было чисто, красиво, вкусно, уютно и пр. Душа, сформировавшаяся в совершенно иных условиях, не в силах всем этим утешиться. Психологический разлад, иррациональный, невыговариваемый, но явственно ощутимый, переживается сегодня не менее остро, чем в те времена, когда деревня переехала в город.

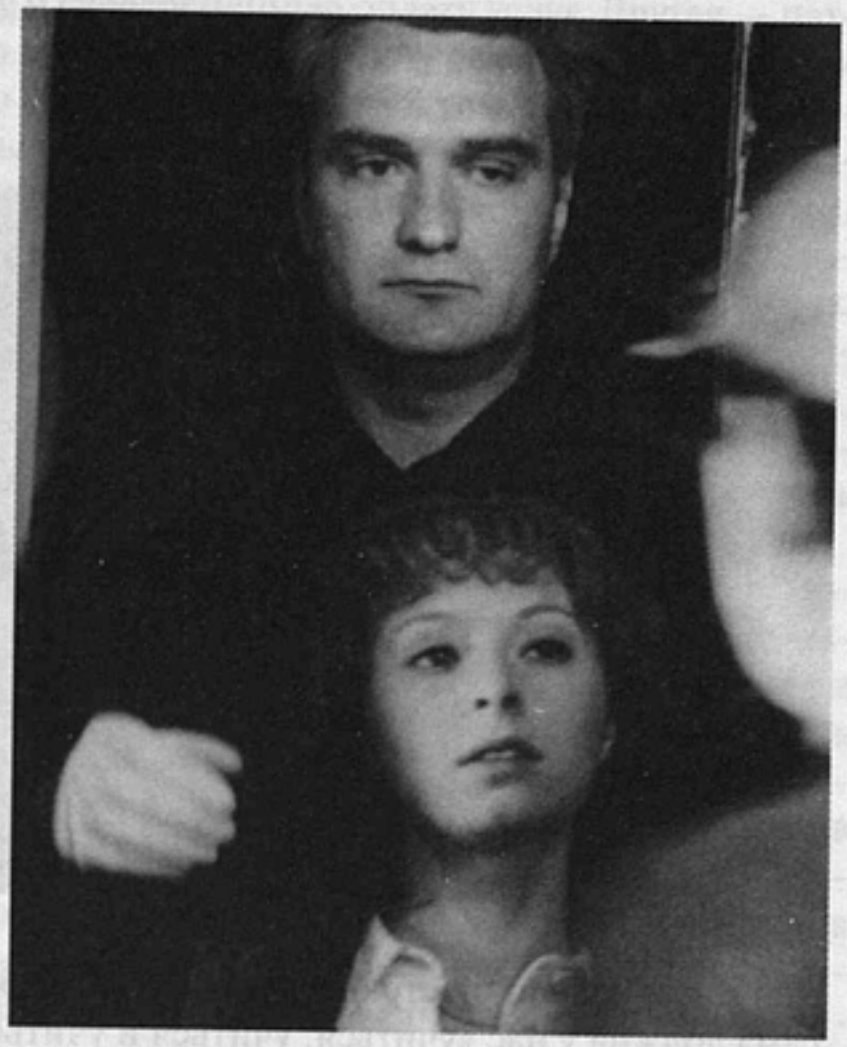
Кино для потребителей

Компания «НТВ-ПРОФИТ» год назад выпустила целую серию фильмов, действие которых происходит в наиболее продвинутой потребительской среде: герои живут в персональных коттеджах, работают в новеньких офисах, пользуются компьютерами и мобильными телефонами, носят дорогие костюмы, пьют виски и коньяк вместо водки — в общем, тратят, не считая, по нескольку тысяч долларов в месяц. И что же? Богатенькие буратино выглядят на экране словно вырезанными из дерева и картона, и чтобы сообщить героям хоть какие-то признаки «человечности», авторам приходится всякий раз возвращать их «назад» — в обшарпанный и нищий «совок».

Почему вальяжный герой М.Суханова из фильма «Женщин обижать не рекомендуется» режиссера В.Ахадова влюблен в героиню В.Глаголевой? Да потому что в детстве он учился в соседней школе и без всякой надежды на взаимность восхищенно взирал на нее — отличницу, спортсменку, красу района. Без этих черно-белых ретроспекций лирическая коллизия казалась бы совершенно невероятной.

В картине «Затворник» Е.Кончаловского герои, казалось бы, уже совсем оторвались от простого народа. Он (А.Балуев) — модный писатель, автор бестселлеров — живет в двухэтажном особняке, где есть персональный бассейн, кухня, оборудованная полным комплектом встроенной техники, система видеонаблюдения, гараж на две машины и таинственный подвал за сейфовой дверью. Она (А.Мордвинова) — еще студентка, начинающая журналистка, но все равно снимает квартирку с витражами и ездит на красной спортивной машине. Интрига обставлена таким количеством новейших технических приспособлений, словно перед нами не детектив про русского писателя, а боевик про Джеймса Бонда. И тем не менее, чтобы разгадать загадку писателя Стрелецкого, героине приходится уехать за сто километров от Москвы в городишко, где он родился, — там найдется старая учительница, которая припомнит, что у Стрелецкого (а он вовсе не Стрелецкий, а Худокуев) был талантливый брат-близнец, вроде бы погибший (а на самом деле он не погиб, а попал в аварию, ослеп и сидит теперь у брата в подвале, сочиняет за него детективы). Психологическая подоплека событий — зависть троечника к чужому таланту — коренится в глубоком прошлом. И наличие хоть каких-то человеческих мотивировок заставляет проникнуться сочувствием к мрачному персонажу Балуева. В то время как героиня, «совкового» прошлого не имеющая и одержимая лишь честолюбием и безбрежным нахальством, кажется пластмассовой куклой и раздражает безумно. Единственная вызывающая позитивную реакцию сцена с ее участием — та, где тетка-алкоголичка, живущая ныне в родовом гнезде Худокуевых, обдает не в меру настырную журналистку грязной водой из ведра. «Наконец-то! — думаешь. — А то уже просто достала».

Иначе говоря, в прекрасном новом мире трансфертов, тендеров, литагентов, пресс-конференций и персональных бассейнов душе места как бы и нет. Она осталась в забытом «совковом» прошлом. А в настоящем за душевностью всякий раз нужно ехать в провинцию.

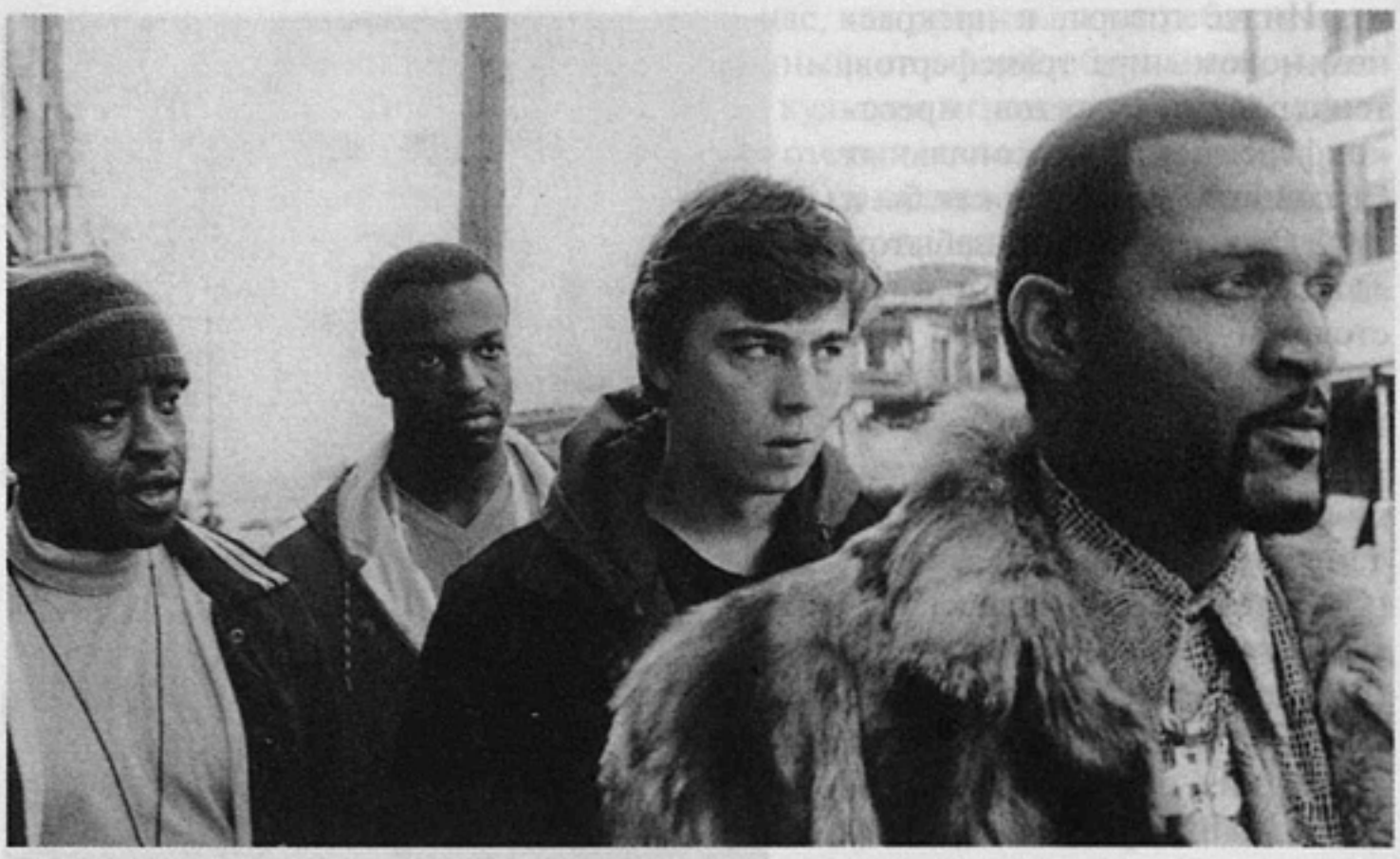


«Затворник», режиссер Е.Кончаловский

В картине «Ландыш серебристый» Т.Кеосаяна юная дочь мента Зоя Мисочкина (О.Железняк) из города Локотки прибывает в столицу, где два продюсера-пигмалиона (Ю.Стоянов и А.Цекало) делают из нее поп-звезду. И все было бы прекрасно, но девушка влюбляется в одного из них и начинает безумно страдать от ревности. Свежераскрученная поп-дива бросает все и удирает обратно, в родные пенаты. Именно там, в обшарпанном привокзальном ресторане, вдали от столичных ночных клубов, спортзалов и сияющих интерьеров в стиле «евроремонт», происходит сцена счастливого соединения любящих. Но понятно, что в Локотках делать им совершенно нечего. Герои вернутся в проклятую, бездушную Москву, где все начнется по новой. И Зое придется либо снова куда-нибудь убегать, либо оставить надежды на счастливую личную жизнь. Этот возвратно-поступательный ход сюжета напоминает столь же неизбывные метания персонажей нашего перестроечного кино между Россией и заграницей. То туда, то обратно, «и хочется, и колется». Подобного рода драматургические конструкции репрезентируют ситуацию психологического «застревания» — невозможности сделать выбор. При всей вожделенности гламурного рая что-то в нас препятствует его полному и окончательному приятию.

«Россия — родина слонов»

Возможно, одна из причин — «не наше» происхождение как самого «цивилизованного» предметного мира, так и связанных с ним социокультурных норм. Мы очень хотим жить так, как привыкли мы, а потреблять так, как привыкли они. Примирить два этих страстных желания оказалось возможным ценой изощреннейшего кинематографического фокуса, который продемонстрировал А.Балабанов в картине «Брат-2». Как мы помним, простодушный Данила, прежде хорошо знавший лишь как изготовить самопальный глушитель, бомбу или обрез, попадает в столицу нашей Родины и с помощью друга Ильи Сетевого осваивает множество новейших устройств из сферы хай-тек. И не важно, что компьютерные диски, которые они покупают из-под полы, пиратские, роуминг — «левый», а Интернет предназначен в основном для взлома чужих, иностранных баз данных, в российской части фильма вся эта техника работает исправно и четко на «наших». В американской же техника почти неизменно подводит героя. Банкомат не выдает деньги, по телефону не дозвонишься — постоянно включен автоответчик, даже лифтом нельзя воспользоваться — приходится лезть на небоскреб по пожарной лестнице. Постиндустриальное общество как общество «неработающих технологий». Америка в фильме — страна диких негров, полицейских-простаков и украинско-русских бандитов, страна трущоб, бесполезных законов и дурацких ограничений вроде запрета на распитие спиртного, если бутылка не спрятана в бумажный пакет. Российский правовой беспредел кажется единственно рациональным и эффективным способом поведе-



«Брат-2», режиссер А.Балабанов

ния в этой дурацкой стране, которая не только что не может ничему научить, но сама должна у нас «учиться, учиться и учиться»...

Тонкость и ловкость подобной манипуляции — безусловная заслуга Балабанова-режиссера. Но важна и сама потребность как автора, так и аудитории в столь радикальной перестановке акцентов — потребность увидеть Россию как самодостаточный центр цивилизации, а весь мир как недоразвитую окраину. Видимо, чувство нашей национальной ущемленности столь велико, что компенсировать его можно лишь таким способом: объявив черное — белым, а белое — черным.

Социум

Впрочем, какой получается социум, если потреблять по-ихнему, а жить по-нашему, хорошо видно на примере производственной гангстерской драмы «24 часа» А.Атанесяна. Этот фильм, поразивший всех богатством (в прямом смысле) фактур и невнятностью криминальной интриги, на самом деле — если интригу распутать — довольно точно диагностирует состояние нынешних «производственных отношений». Герои фильма — бандиты, стреляют напропалую, говорят на жаргоне, жить пытаются «по понятиям»; но материальная среда, которую они вокруг себя создают, соответствует самым высоким стандартам нынешней гламурной культуры. Квартиры у них с зимним садом, ресторанчики, которые они содержат, радуют чистотой, изысканностью интерьеров и качеством кухни, одеты они «от кутюр», ездят на самых престижных машинах, играют в гольф, производят дорогие духи, кофе пьют, обедают и убивают на фоне самоновейших архитектурных достижений лужковской Москвы. В общем, бандиты изо всех сил стараются жить, как люди, и все свои кровные (кровью добытые) деньги тратят на «улучшение качества жизни». Можно было бы предположить, что столь неодолимая тяга к цивилизации со временем превратит их в порядочных и законопослушных капиталистов — надежду и опору новой России. Но предположениям не суждено оправдаться. И не потому, что человеческий материал безнадежно испорчен (нет, все герои в равной мере стремятся «к лучшему будущему»). Просто мир, в котором крутятся сегодня шальные деньги, существует по столь противоречивым законам, что финал для всех игроков может быть только один — братская могилка на дорогом кладбище (если, конечно, не повезет вовремя удрать за границу; но ведь и там достанут).

Суть коллизии в фильме Атанесяна состоит в безысходном, «мутном» наложении двух социальных систем. Одна из них капиталистическая: деньги — товар — деньги, точнее, деньги — услуги (убийства) — деньги, для чего существует специальный профсоюз киллеров, обеспечивающий исполнителям безо-

пасность, техническую поддержку и своевременную оплату услуг. Другая — патриархальная, где все держится на личных, человеческих связях: «он — человек такого-то», за «своего» положено мстить. Но вся беда в том, что в криминальной среде, где нет никаких легальных гарантий, буржуазные отношения не работают и никакой профсоюз не может ни от чего защитить. С другой стороны, в обществе, где деньги все больше становятся ценностью абсолютной, вассально-патриархальные отношения тоже постоянно размываются: за несколько тысяч «зеленых» перекупить можно кого угодно. В результате не воспроизводится ни та, ни другая система, обе модели взаиморазрушаются. И здоровые, крутые мужики с пистолетами, выпучив глаза, носятся друг за другом, совершенно потеряв ориентацию в пространстве и не зная, с какой стороны ждать «подставы».

О каком потребительском достоинстве может идти речь, если каждый новый шаг к улучшению «качества жизни» прямиком ведет к сокращению ее «количества»? Если невнятные правила игры опрокидывают любые «понятия», а сиюминутный прагматизм, действия, исходя из сложившейся ситуации, лишь еще больше замутняют и без того непрозрачную воду? В этой воде можно поймать очень большую рыбу, только вот скушать ее с комфортом, достойно, в тишине и спокойствии тебе не дадут. Парадоксальное подтверждение этому — судьба идейного вдохновителя проекта «НТВ-ПРОФИТ» — самого господина Гусинского. Как и все мы, опальный олигарх стал заложником «мутности» нынешнего общественного устройства, в котором черты патриархального прошлого и буржуазного будущего настолько плотно переплелись, что общество не в силах двинуться ни вперед, ни назад, погружаясь в состояние стагнации и все возрастающей энтропии.

Рефлексия

Во всех описанных фильмах противоречивое отношение постсоветского человека к благам гламурной цивилизации репрезентируется стихийно и не становится предметом специальной рефлексии. Авторское кино пытается это противоречие осмыслить и даже «снять», используя самые разные художественные стратегии.

Первой в этой связи вспоминается, конечно, «Москва» А.Зельдовича с ее подчеркнуто гламурным изображением, вызывающим странную смесь удовольствия и отвращения. Но парадокс фильма в том и состоит, что предметом рефлексии является здесь именно патологическая раздробленность нынешнего сознания. Ни один из использованных в картине эстетических кодов принципи-

«24 часа», режиссер А.Атанесян

ально не является доминирующим, и художественная насыщенность текста лишь подчеркивает вопиющее зияние на месте центрального смысла[1].

К.Лопушанский в «Конце века», возможно, впервые в российском кино решился во весь голос, даже с надрывом поведать о громадных психологических издержках нашего вступления в новый мир. Как и все фильмы этого режиссера, «Конец века» снят в жанре философско-публицистической притчи, с ее неизбывной серьезностью, риторическим пафосом и системой намеренно педалируемых оппозиций. На экране в лоб сталкиваются визуальная среда процветающего общества потребления и нищая обшарпанность родного «совка»; в непримиримом конфликте схлестываются две героини — мать (И.Соколова), интеллигентная старушка, от полной безысходности вставшая под знамена Зюганова, и дочь (С.Свирко) — преуспевающая немецкая журналистка, цинично сеющая в умах неразумное, пошлое и бездуховное. Дочка, желая помочь маме, помещает ее в престижную клинику, где той, дабы она имела возможность «найти себя в новой жизни», предлагают «сжечь» травмирующие воспоминания. Мама отказывается и в финале кончает с собой.

Если воспринимать этот фильм как «жизнь в формах самой жизни», автору можно поставить в упрек и медицинскую недостоверность психиатрической линии (что такое на самом деле «сжигание воспоминаний»?), и невыстроенность человеческих отношений, и тенденциозное искажение фактов недавней

«Конец века», режиссер К.Лопушанский

истории (на экране квазихроника событий 1993 года, где милиция расстреливает безоружных пенсионеров; ничего подобного, помнится, не было). Однако, если воспринимать все это как притчу, становится ясно, что мать и дочь — это две половинки расколотой национальной души, что преувеличенный радикализм их политических и житейских позиций — лишь способ подчеркнуть остроту раздирающих эту Психею конфликтов, а фантастическая процедура «сжигания памяти» — метафора той непомерной цены, которой оплачивается приспособление к комфортной, беспроблемной цивилизации. Благополучно встроиться в новый порядок российский человек с его катастрофическим опытом может лишь ценой отказа от привычных, вошедших в плоть и кровь навыков бытия. Процедура эта — крайне болезненная, резать приходится по живому, и игнорируя, вытесняя, отказываясь замечать эту боль, мы убиваем, уничтожаем самих себя.

Выход из непримиримого противоречия между ценностями западного образа жизни и вечной российской тягой к саморазрушению Лопушанский как человек религиозный мыслит, видимо, на путях христианской культуры. Однако вся эта духовная проблематика — за рамками фильма. Сам по себе «Конец

[1] Подробнее см.: С и р и в л я Н. Немое кино. — «Искусство кино», 2001, № 2.

века» — лишь попытка (многими встреченная с недоумением) докричаться, рассказать нам о жестоких психологических травмах, которые претерпевает растерявшаяся на историческом переломе душа.

Проблема ведь не в том, какая цивилизация лучше, какой способ существования признать более достойным (несовершенны по-своему оба). Острейшая социопсихологическая проблема, с которой столкнулось постсоветское общество, — разрушение внутри человека связей между различными этажами «я», между социальными амбициями, физическими вожделениями, эмоциями и представлениями о высших ценностях бытия... Для Лопушанского путь к достижению целостности ведет в горние выси христианской духовности. Кира Муратова, напротив, в поисках спасительного единства углубляется в ничтожное существование маленьких, второстепенных людей.

«Второстепенные люди» — это комедия, почти водевиль, действие которого происходит на фоне незаконченного «новорусского» евроремонта. Новенькие коттеджи на берегу моря, высокие заборы из красного кирпича, между ними — пустыри и груды строительного мусора, в которых копаются свиньи... Новая, глянцевая среда предстанет на экране в подчеркнуто смещенном, гротескно-ироническом ракурсе. Дома стоят слишком близко друг к другу, и вечные муратовские тетки визгливыми голосами переругиваются на соседних балконах. В недостроенном доме «нового русского», которого играет Жан Даниель,

«Второстепенные люди», режиссер К.Муратова

на полу расставлены увеличенные раз в десять копии классических полотен; в другом коттедже, где доктор посещает умирающего, на стене — икона Спасителя, украшенная разноцветными лампочками. Гламурный дизайн предстает разновидностью кича, игрой, утехой, новым увлечением вдруг разбогатевших людей, которые в душе остались абсолютно теми же самыми. Как толстый нувориш — персонаж Даниеля, который беспрестанно сбивается с роли «крутого» на прежнюю свою роль — «учителя русского и литературы».

При этом коллизию «старого» и «нового», явленную на уровне быта, фактур и дизайна, Муратова намеренно помещает в более широкую рамку — противопоставления жизни и смерти. И в результате такого «рефрейминга» все персонажи — и преуспевшие, и неустроенные, и «крутые», и «всмятку», и здоровые, и психи — принципиально оказываются по одну сторону баррикад. Смерть настолько кошмарна и невыносима, что от нее необходимо хоть как-нибудь заслониться. И тут годятся любые игрушки, любые «увлечения» — от лихорадочного, маниакального возведения «новорусской» недвижимости до самодеятельного вокала или коллекционирования старых конвертов, открыток, спичечных этикеток и пр., которому предается в фильме очаровательный псих по имени Миша (Ф.Панов).

Не случайно, когда смерть подступает совсем уже близко, персонажи впадают в истерику, а затем немедленно начинают петь и танцевать, как родствен-

ница умирающего от саркомы в прологе или главная героиня Вера (Н.Бузько), обреченная повсюду таскать за собой сумку с мертвецом. Всевозможные вариации «легкого» жанра — клоунаду, водевильные ходы, вставные концертные номера — Муратова использует как транквилизатор, как яркую погремушку, заглушающую тревогу небытия.

Так было и раньше. В горьком и безысходном «Астеническом синдроме» неожиданно чистый звук трубы, на которой играет толстая завучиха, был едва ли ни единственным моментом настоящего катарсиса. Но общая структура фильма отражала необратимый процесс крушения всех социальных и человеческих связей, на который столь болезненно реагировало рафинированное сознание интеллигента — учителя английского языка (забавная реплика к «бывшему» учителю из «Второстепенных людей»). Потом, в «Чувствительном милиционере» и «Увлеченьях», Муратова пыталась отыскать и нащупать неподвластные всеобщей энтропии сферы частных душевных влечений — от желания усыновить найденного в капусте ребенка до любви к лошадям и цирковым собачкам.

Во «Второстепенных людях», пройдя через точку абсолютной мизантропии «Трех историй» («Этой планете я поставила бы ноль!»), Муратова решила сдаться (возможно, в порядке эксперимента) на милость жанра. Впервые ее собственное высказывание, то есть общая фабульная структура фильма, подчиняется законам площадного искусства: комические недоразумения, перепутанные близнецы, оживающий в финале труп... За всем этим — бессмертные архетипы человеческой психики, та от века присущая человеческой душе игровая стихия, что позволяет вынести трагическое предощущение смерти. Все это формы живого, и финал картины — перелистывание Мишиного альбома с коллекцией «ненужных предметов», хранящих следы прикосновений и «увлечений» (замечательна тут вышивка болгарским крестом с пришпиленным к ней портретом Горбачева) никому не известных, маленьких, «второстепенных» людей, — становится манифестацией абсолютной, онтологической ценности жизни в ее самых интимных, телесных и незначительных проявлениях.

Любопытно, что в этом Муратова оказывается близка к самым актуальным тенденциям мирового кинематографа. Западное кино тоже задыхается от гламура, от нормативных образов и тиражируемых стандартов идеального потребления. В поисках неподдельной реальности оно тоже устремляется в сферу сугубо частного, интимного, телесного бытия, играя с разного рода «второстепенными» проявлениями человеческой жизни. В недавнем фильме «Амели» Жан Жене демонстрирует очень схожую с муратовской склонность к нанизыванию, перечислению всевозможных странных привычек, индивидуальных маний и фобий, выделяющих конкретное «я» на фоне благоустроенно-стерильного социума. И, что самое удивительное, в картине есть точно такая же сцена перелистывания альбома — на сей раз с коллекцией разорванных фотографий, выброшенных безвестными людьми у фотоавтоматов. Ее любовно собирает главный герой Нино (Матье Кассовиц).

«Дивный новый мир» (к счастью, не до конца осуществивший мрачные пророчества Олдоса Хаксли) кажется нам сегодня и адом, и раем, вызывает вожделение и ненависть, желание во что бы то ни стало войти в него и напрочь отгородиться, двигаться каким-то своим путем. Но вся эта буря инфантильных эмоций заслоняет от нас реальные и очень серьезные проблемы этого мира, с которыми нам неминуемо придется иметь дело. Муратова, пожалуй, единственный в русском кино режиссер, кто оказывается на уровне авторефлексии той самой цивилизации, в которую нам предстоит вписаться. Она прекрасно осознает, что до высшего, духовного синтеза всем нам еще ох как далеко и единственным противоядием от соблазнов тотального насилия и тотального потребления является глубокое осознание онтологической ценности и бесконечности каждого индивидуального муравья в глобальном человеческом муравейнике. Та стихийная эмпирика существования, тот индивидуальный синтез уникально душевного и интимно телесного, которого с переменным успехом пытается достичь всякий человек на пространстве своей единственной жизни.

Цензура: киносимптоматика

В рамках организованного Госфильмофондом России V фестиваля архивного кино «Белые Столбы»-2001 был проведен «круглый стол», посвященный проблеме цензуры в кино. Перед этим участники фестиваля получили тексты ответов известных российских режиссеров на вопросы сотрудника Госфильмофонда Тамары Сергеевой[1], которые касались цензурных требований по отношению к поставленным ими фильмам, авторской реакции на эти требования, позиции каждого конкретного режиссера при неизбежном в советское время контакте с цензором, различий между чиновничьей цензурой и профессиональной, внутрицеховой. Последним вопросом этой анкеты был такой: нужна ли цензура вообще?

Полученный материал оказался крайне любопытен не столько тем, что говорили режиссеры, сколько определенной симптоматикой, очевидной в их высказываниях и позволяющей лучше понять, какую функцию выполняет цензура в системе культуры и кинематографа, в частности. Но, что еще более существенно, в этих ответах проявилась особенная связь с цензурой именно кинематографа, и то, как кино определенным образом меняет функцию цензуры.

В своем анализе я не стремлюсь с кем-то солидаризоваться, а с кем-то полемизировать. На мой взгляд, режиссеры проявляют себя в данном случае как субъекты кинематографической системы отношений, в которых цензура является важной составной частью (причем это относится не только к советской кинематографии, но и к мировой). Понятно, что любой кинорежиссер сталкивается с опытом цензуры не просто часто, а настолько часто, что это уже становится частью его профессии. Но, с другой стороны, режиссер остается художником, что позволяет ему всякий раз «выпадать» из системы, видя, что фильм в качестве произведения изменен, исправлен, изуродован, в чем-то уже не соответствует замыслу...

Отметим здесь, что почти все суждения режиссеров, несмотря на то что среди них есть, казалось бы, прямо противоположные, сводятся к двум основным сюжетам: рефлексия по поводу собственного опыта и утверждения о необходимости цензуры в той или иной форме. И если в первом случае речь постоянно идет о том несоответствии замыслу художника, идее произведения, которое фильм обретает после цензурного вмешательства, то появление второго мотива всякий раз выглядит почти удивительно, поскольку именно настрадавшиеся от цензуры среди воспоминаний о нелепых злоключениях своих работ вдруг почти сразу же желают цензуры. И это вовсе не мазохизм и даже не противоречие. Интересно, что те, кто отдает себе отчет в этой странной двойственности, как раз и занимают радикально противоположные позиции в отношении цензуры в кино. Это А.Митта и А.Сокуров. Для первого — цензура всего лишь технология, связывающая режиссера и социум в опыте сосуществования. Для второго — способ утверждения высших ценностей.

Рассмотрим теперь первую серию фрагментов, в которых цензура переживается как опыт.

«Только на картине «Охота на лис» остался заметный *шрам (здесь и далее курсив мой. — О.А.)*. Это была долгая, тяжелая борьба. От меня требовали выбросить шесть эпизодов, в которых «неправильно» трактовался традиционный образ советского рабочего. Я отказался, был приказом отстранен от картины и

[1] Полностью этот материал будет опубликован в журнале «Кинограф» (2001, № 10).

уволен со студии. Создали специальную бригаду во главе с директором объединения для внесения поправок. Монтажеры (не мои, а специально нанятые) сели и стали кромсать пленку. В результате мы «Охоту на лис» все равно отвоевали в первоначальном варианте, но *шрам* от всех этих безобразий на ней до сих пор *виден* — одного небольшого, но очень существенного эпизода в ней нет, потому что у ребят, резавших фильм, руки дотянулись даже до негатива, он был порезан под их усеченную редакцию» (*В.Абдрашитов*).

«Поскольку я сын писателя, то всегда существовал в *атмосфере цензурных «нелепостей»*, существующих в стране» (*А.Герман*).

«...Помню, как на фестивале в Карловых Варах, где «Сережа» получил главный приз, я не увидел в фильме эпизода, в котором капитан говорит сестре: «Извини, Поля, нельзя ли салфетку?» Она дает ему красивое полотенце, и он затыкает его за воротничок. Со мной сидел глава «Совэкспортфильма» Давыдов. Я говорю: «Тут кусочек один пропустили». А он: «Это я вырезал». «Как? Зачем?» — «Что же они подумают, у нас салфеток в стране нет?»

...И так *по мелочам* замечания были по каждой картине. Редактура была многоступенчатой. Сначала смотрел директор студии и делал свои замечания, потом смотрели в Госкино и тоже просили что-нибудь изменить. Я снял шестнадцать фильмов, на них было сделано около шестисот замечаний. Поправки делал всегда сам, как правило, соглашался только на те, которые не очень влияли на эмоциональное воздействие от фильма, а на принципиальные — нет» (*Г.Данелия*).

«Я всю жизнь имел дело с цензурными требованиями и считал это совершенно нормальным, по-другому никогда не было. Вообще для режиссеров старшего поколения отношения с цензурой были абсолютно естественной частью процесса съемок. Все понимали правила игры — что можно, что нельзя.

...У меня самого «чувство цензуры» сидит в позвоночнике, поэтому лишних вопросов я не задаю никогда и ответы стараюсь получать такие, чтобы они не создавали мне неприятностей при сдаче фильма.

...Изображать цензоров злодеями, которые яростно выдирают лучшие места из фильмов, — много чести им будет.

...Вообще эти мифы о том, что кто-то кому-то что-то вырезал, сильно преувеличены, очень редко случалось, чтобы без ведома режиссера что-то вырезалось из его картины. Режиссеры всегда занимались своими картинами сами и *сами резали*, кроме Германа, естественно, который был совершенно несгибаем и не шел ни на какие уступки. Все остальные спокойно это делали.

Чиновники, как правило, просили о поправках с некоторым избытком и всегда довольствовались компромиссом. Преследований из-за личного неприятия тоже почти не было, у них же не было личного отношения к художникам, они были функционеры, выполняли *какую-то функцию...*» (*А.Митта*).

«Когда цензура умелая, идеологически обоснованная, ее можно обойти. А так в результате частенько получалось, что откровенно антисоветские картины выходили, зато страдали совершенно невинные. Весь ужас состоял в том, что цензорами руководила *вкусовщина*» (*Г.Полока*).

«...Претензии только внешне имели политический и идеологический характер. Как правило, придирались к эстетике картины. Внедрялся бытовой реализм — жизнь в формах самой жизни. Это нам было дозволено. Поэтому Тарковский и Параджанов для чиновников были, как гвоздь в заднице, эстетика их фильмов вызывала блевотную реакцию. Недопустим был и гротеск» (*А.Смирнов*).

Во всех этих фрагментах речь идет именно о «нелепостях» (слово Германа) цензуры, о том, что очень трудно поддается объяснению, а если и объяснено, то, как в случае с салфеткой из фильма Данелия и Таланкина, выглядит абсурдно. Речь идет именно о некоторой функции цензуры, как правильно говорит

Митта, «какой-то функции», которая существует словно сама по себе, как неизбывная и неустранимая. Полока видит в ней «вкусовщину» чиновников, Смирнов — придирки к эстетике картины. При этом, что весьма характерно, все они, не сговариваясь, обращают внимание на то, что эти «придирки» и «мелочи» обойти было гораздо труднее, чем собственно идеологические замечания, которые вообще-то даже и не обсуждаются. Таким образом, воспоминания режиссеров о цензуре — воспоминания о цензурных «шрамах», не позволивших фильмам состояться как произведениям в полной мере, останавливающих на себе взгляд художников и по сей день. Эти «шрамы» — следы опыта советского времени, который «благодаря» цензуре вошел в саму ткань фильмов, стал частью кинематографической эстетики.

Однако зададимся вопросом относительно подобного рода цензуры, которая не связана ни с моральными требованиями, ни с государственными секретами: кто в данном случае выступает в качестве цензора? Советский чиновник? Вряд ли. Ведь если это всего лишь чиновник, то он является проводником определенной властной инициативы, то есть он знает вкус власти, точнее, не столько знает, сколько стремится соответствовать ему. В то время когда цензором всех фильмов был сам Сталин, вопрос «кто?» имел вполне определенный ответ. Чиновник, в отличие от Сталина, анонимен, при этом он зачастую изменяет своим собственным вкусам во имя соответствия иным вкусам, о которых он лишь догадывается. В своей цензуре чиновник-цензор заново воспроизводит самого себя в качестве соответствующего этой должности, то есть механизма по исполнению функции власти, а не человека, имеющего вкус. Советский цензор — политический миметик, подобно тому как западный продюсер — миметик экономический. Но и в том, и в другом случае получается так, что через цензора в кино проникает функция, устанавливающая зависимость художника от сообщества, функция, крайне ослабленная в традиционных видах искусства.

И тогда ответ на вопрос о том, кто является субъектом цензуры, будет: «некто» (общество, социум, другие). Причем сами кинорежиссеры противостоят этому анонимному «некто» как художники и являются этим самым «некто» как кинематографисты. И когда Митта говорит, что режиссеры «сами себя режут», то его можно понимать и вполне буквально — осуществляют цензорские поправки своими руками, но можно и более широко — сам взгляд кинорежиссера уже учитывает, уже содержит в себе определенный цензурирующий момент, связанный именно с теми правилами, в которых может состояться форма выражения в качестве коммуникативной формы. И потому даже Герман, целиком ориентированный на целостность фильма как произведения, уже располагается в цензурирующих рамках, которые сам не фиксирует, но которые можно заметить в его фильмах как «следы советского опыта существования», делающие его фильмы именно такими, какие они есть, именно с такой системой выразительных средств, именно с такой эстетикой. Ведь следы советского — не только «шрамы» редактуры или купюры цензоров, но и трансформации изобразительных форм, связанные с *пред*ощущением возможной цензуры, с неким уже имеющимся опытом прошлого. (Может быть, поэтому, как ни в каком другом кинематографе мира, «невыразительное» — то, что не воздействует прямо, проскальзывает мимо взгляда, — стало одним из формообразующих элементов советского фильма.)

Однако сказанное здесь о цензурном *пред*ощущении (Митта называет это «чувством цензуры»), или, если быть более точным, об имманентности цензуры самой материи кино, не имеет никакого отношения к тому, что обычно называют «внутренней цензурой». Когда речь заходит о последней, всегда имеется в виду некий принцип, вводящий трансцендентные кинематографу ценности (государственные или моральные), от имени которых цензура может (а по мнению абсолютного большинства наших режиссеров — *должна*) осуществляться.

Вот характерные высказывания:

«...Существуют, на мой взгляд, случаи, когда цензура просто необходима. Это касается показа бед, катастроф, войн. Если в вымысле никакой цензуры быть не может, то в документалистике цензура нужна. Не государственная, а *внутренняя*

авторская. Что нельзя показывать? В этом смысле очень точна фраза, если не ошибаюсь, Черчилля: «Тылу о фронте, а фронту о тыле». Не надо снимать своих собственных обугливших солдат с узнаваемыми лицами, потому что это могут увидеть их матери. Когда началась чеченская кампания и по телевизору каждый день показывали трупы наших сгоревших, растерзанных солдат, мне на это смотреть было тяжело, я думал о том, что сейчас кто-то из их близких это увидит, упадет в обморок. Если ты такой храбрый, показывай обугленного врага!» (*А.Герман*).

«И все-таки за полвека моей работы в кино я понял, что самым главным судьей для меня должен быть *я сам*» (*Г.Данелия*).

«По моему мнению, цензура нужна *внутренняя*. Каждый человек должен осознавать те границы, через которые нельзя переступать. Та же агрессивная редакторская цензура, которая была в нашем кинематографе, только *калечила* фильмы, в чем я имел несчастье не раз убеждаться» (*Э.Климов*).

«Нужна ли сейчас цензура? Смотря какая. Церковная — да. Можно высмеивать священнослужителей, среди которых есть и карьеристы, и люди безнравственные, но нельзя глумиться над верой, с ней надо считаться. Должна быть *нравственная* цензура» (*Г.Полока*).

«А вот что касается того, нужна ли цензура в наше время... Вопрос непростой. На телевидении она, без сомнения, нужна. Вернее, даже не цензура, а немедленное категорическое подчинение телевидения *системе этических границ*. Так, я запретил бы показ любых кино- и видеоматериалов, которые транслируют агрессию. Любых.

...Я не говорю, что у режиссеров нет права создавать такие произведения. У них есть на то юридическое право. Но при этом они должны знать, что такой фильм не будут показывать. Это вопрос *морали*. Однако, к сожалению, как правило, кинематографисты его даже не обсуждают. Литераторы обсуждают, а кинематографисты нет. Все почему-то считают — режиссеры могут что угодно делать и что угодно показывать.

Мне кажется, разумные ограничения необходимы и в области музыки. В ней тоже много агрессии» (*А.Сокуров*).

Всякий раз когда цензура возникает в качестве темы, с фатальной неизбежностью возникают рассуждения о «внутренней цензуре», о естественности нравственных критериев, о моральных ограничениях. Такой подход фактически превращает цензуру в абстракцию. И для такой цензуры действительно очень трудно найти конкретных исполнителей, и вовсе не случайно, что для нее находится именно место «внутри» автора, там, где может разместиться все, что имеет отношение к душе. Логика такова: имеющий душу (другой вариант — талант) способен к самоцензуре. Цензура оказывается принадлежащей сфере трансцендентных способностей души, а вовсе не миру социума или материи произведения. Но тогда цензор только один — Бог. И даже служители церкви, на которых уповает Полока, не могут соответствовать ему в полной мере. Все остальные моральные аргументы оказываются чересчур личностными. Так, для Германа граница моральности изображения пролегает между «трупом своего» и «трупом врага», причем поскольку перед нами все-таки изображение, а не сами боевые действия, то и граница смещается в неожиданную сторону, она проходит уже между матерями «своего» и «врага», способными увидеть убитого солдата на экране. Вопрос о «моральности» такого рода цензуры, проводящей границу между «своим» насилием и «чужим», крайне проблематичен. Позиция Сокурова куда более последовательна. Для него уже сам факт агрессивности изображения (очень личностный и трудно формализуемый критерий) оказывается достаточным, чтобы ввести запрет.

Но все же, говоря о моральной цензуре, надо не забывать, что сама мораль носит характер ограничительный, запрещающий. Мораль — одна из форм цензуры. Но никак не наоборот (что, кстати, подтверждают многочисленные исто-

рии режиссеров из собственного опыта). Однако мораль — цензура мира ценностей, в рамках которых формируется наше повседневное существование. Люди могут ошибаться, грешить, нарушать законы, но при этом их существование все равно структурировано ценностями общества, в котором они живут. Само существование уже предварительно цензурировано. И требовать от фильма моральной цензуры — то же самое, что требовать просто-напросто соблюдения моральных норм в мире, где они постоянно нарушаются. Причем не только нарушаются, но и меняются.

Чтобы говорить о цензуре более предметно, приходится либо отделить ее от морали, либо связать их иначе, нежели как через их отождествление.

Нет никакого «внутреннего цензора» (то есть *собственной* морали), который может запретить режиссеру использовать то или иное выразительное средство. Мораль никогда не принадлежит субъекту, но всякое «я» включено в мир других, в котором силы морали действуют наряду с другими (экономическими, эротическими и т.д.), структурируя «я» в качестве субъекта. Но даже если предположить наличие «внутреннего цензора», то тогда все равно не ясно, каким образом он может запретить что-то *другому*? В любом случае введение «внутреннего цензора» означает тотализацию этических принципов, признание некоторых ценностей незыблемыми, всеобщими, божественными. Для Сокурова, например, эти ценности очевидны. Отсюда его стремление к запрету. При этом надо отдать ему должное как человеку, несомненно чувствующему специфику кинематографа как мощного коммуникативного средства, в отличие от столь почитаемой им литературы: «Считаю необходимым подчеркнуть, что все запреты, ограничения, на мой взгляд, касаются только программ, распространяемых на массовую аудиторию».

Но есть и другая позиция, которую можно было бы назвать «позицией сомнения» и которая, как мне кажется, наиболее близко подходит к иному пониманию цензуры.

«Что же касается того, нужна ли цензура в обычном смысле слова, я понимаю, этот вопрос задан не случайно — его задает само время. Ведь очевидно, та разнузданность, которая существует сегодня на экране, опасна, гибельна, она прямо провоцирует появление той же цензуры. Но как я, режиссер, могу сказать, что цензура нужна? Упаси Бог! Даже если мы и договоримся между собой, что цензура будет минимальна и только для того, чтобы ограждать зрителя от похабщины, так тут же наверняка эту милую разумную договоренность превратят в способ противодействия любому смелому режиссерскому и авторскому начинанию. Вот в чем дело. А серость и конъюнктура прекрасно приспособятся. Как это всегда и бывало...» *(В.Абдрашитов)*.

«А в вопросе о том, нужна ли цензура, я придерживаюсь консервативных воззрений. Фильм может иметь большой резонанс, он может помочь, а может и навредить, и потому цензура нужна — чтобы кино не разрушало *нравственный* облик общества. *Художники по определению не такие, как все. Это люди безответственные и такими и должны быть. Они прорываются в неведомое, ищут какие-то новые, не открытые еще пути.*

И цензурировать надо не фильм, а доступ к нему зрителя... Цензура должна существовать на уровне контакта со зрителем» (*А.Митта*).

«Для меня любое цензурное вмешательство категорически неприемлемо. Ничего, кроме вреда, цензура искусству не приносила и не принесет. Все разговоры, что она изощряет фантазию художника, — абсолютная ерунда.

...Пусть художник создает все, что хочет, общество должно заботиться о том, чтобы у него была эта возможность, чтобы он, спасаясь от голодной смерти, не делал разных мерзостей, сиюминутных поделок и тому подобного. С другой стороны, у всякого настоящего художника, конечно, есть *внутренние ограничения,* есть *художественная совесть,* есть *ощущение Бога,* каких-то *нравственных пределов.* Как замечательно сказал Мережковский, художник может совершенно спокойно, не оглядываясь, творить, потому что, в какие бы крайности он ни впал, все равно он послужит этим обществу» (*А.Смирнов*).

Как видно, и здесь присутствует вполне отчетливо момент неразрывности цензуры и морали, но в каждом из этих высказываний ключевым оказывается уже другой мотив: художник, работающий на границе зафиксированных в обществе ценностей, ставящий самим своим творческим жестом под вопрос идею отождествления морали и цензуры. А такую идею стремится обосновать всякий социальный институт (чиновник, в более общем виде — государство), желающий для себя устойчивости, тотализующий свое присутствие в мире в качестве необходимого.

Интересно при этом следующее. Митта, например, очень четко определяет художников как людей «безответственных», в чем и заключается их преимущество. Они способны в рамках закона нарушать запреты, то есть не юридические запреты, а моральные, по которым существует обыватель в повседневном своем существовании. Таким своим жестом художник подчеркивает относительность многих ценностей, которые порой кажутся нам незыблемыми. Смирнов же говорит прямо противоположное — что «настоящий художник» потому настоящий, что ему присущи «нравственные ограничения». Но, говоря это, он в поддержку своего тезиса приводит фразу Мережковского, которая как раз поддерживает позицию Митты. Именно для последнего впадение художника в крайности, нарушение норм является общественным благом, открытием новых возможностей и отрицанием именно тех моральных ограничений, которые уже превратились или постепенно превращаются в ханжество.

Вообще, Митта наиболее приближен к кино и наиболее отстранен от художника как особой ценности (что возникает всякий раз, когда речь заходит о нравственности в искусстве). Кино как технология, как технология социальная по преимуществу меняет отношения автор — зритель. На авторство наложены уже совсем иные ограничения, нежели, скажем, в литературе, которая может оставаться индивидуальным частным проектом и ждать своего времени восприятия, ждать *изменения* ценностей. Кино живо ценностями настоящего момента, а потому для него цензура не может возникать только в тот момент, когда фильм уже готов, как для книги, которая сдается в типографию. Кино, повторим еще раз, социальное предприятие. А это значит, что место цензуры естественным образом смещается из сферы оценки произведения в сферу его производства. И совершенно не важно, что стоит за цензурой — политическая идеология или деньги, ждущие прибыли.

«Я к цензуре относился и отношусь, как к данности. Ни хорошо, ни плохо. Государство дает деньги, и государство что-то за это требует. Вопрос в том, кто олицетворяет государство — умный, прогрессивный редактор или неграмотный чиновник. Хотя еще вопрос: с кем легче и лучше иметь дело?» (*В.Абдрашитов*).

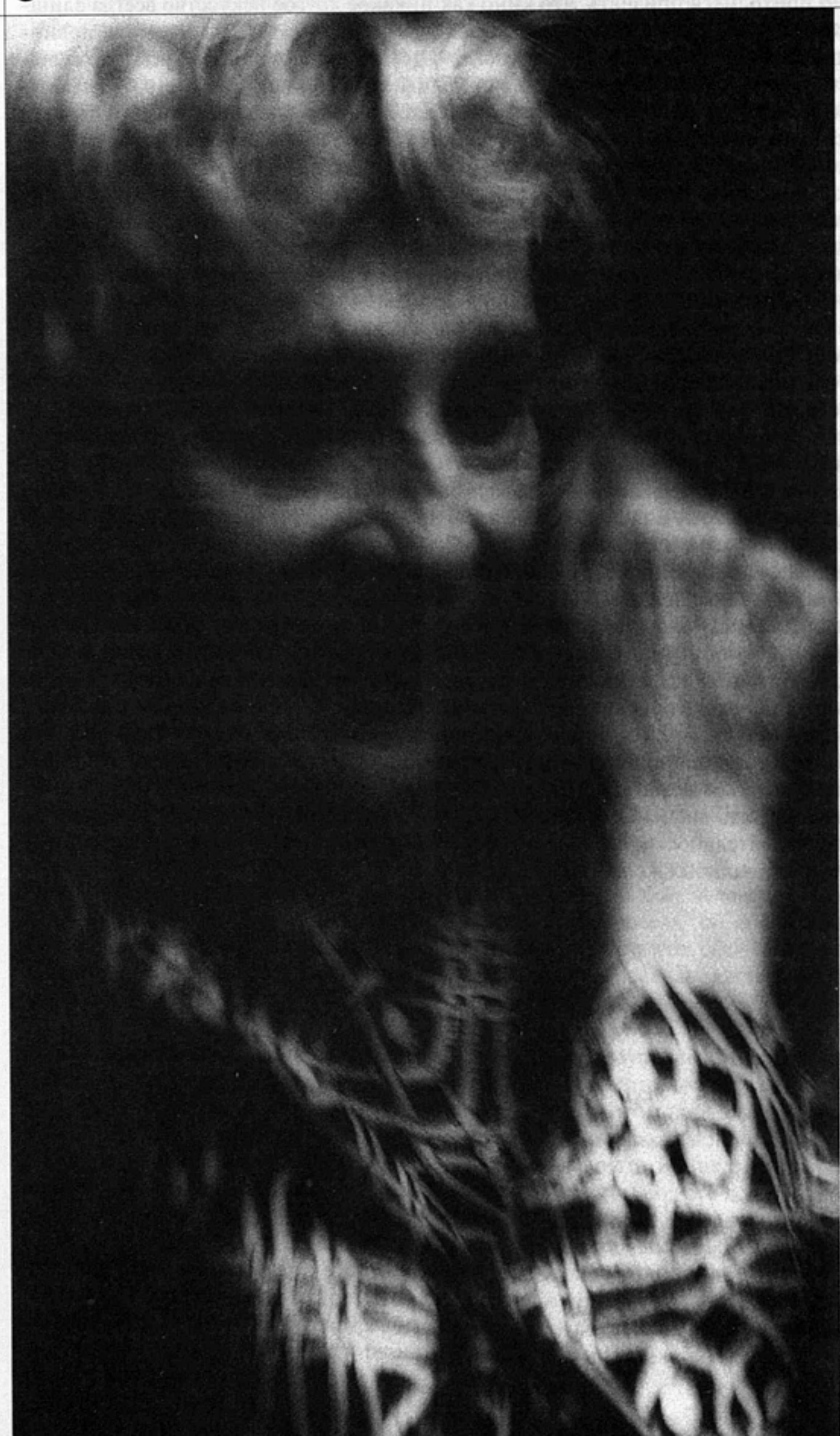
«Институт цензуры и редактуры продолжает действовать и сейчас. Стало даже хуже, чем раньше. Потому что раньше носителем цензуры был человек, с которым всегда можно договориться, поспорить с его точкой зрения, он и сам иногда не против обмануться, закрыть на что-то глаза. Сейчас все решают деньги. С деньгами уже не договоришься. Они диктуют свои правила жестко, глупо, бессмысленно» (*А.Митта*).

Замечая неизбежность для кино того или иного вида цензуры, наши режиссеры явно негативно относятся именно к тем ограничениям, которые продиктованы деньгами. Это тоже вполне симптоматично. И этот симптом проявляет себя не только в их высказываниях, но и в самом их кинематографе, освоившем советскую цензуру, сделавшем ее частью художественного опыта, но так и не освоившем в качестве опыта экономику (сферу денег). Характерно, что даже Митта, всегда наиболее последовательно отстаивавший зрелищный и массовый кинематограф, оказывается в числе критиков денег. Удивительно, что за советской цензурной системой у него стоит «человек», а деньги функционируют вполне анонимно. Конечно, это невротическая реакция на время, но также и определенная ностальгия по той цензуре, которая все-таки сохраняла режиссеру шанс оставаться художником в традиционном смысле и что Полока высказал в наиболее категоричном виде:

«...Ни в коем случае не должно быть продюсерской цензуры! Инвесторы и на Западе, и у нас творят произвол, требуя, чтобы делали так, как *им* хочется. К сожалению, это нельзя изменить, у нас нет людей, которые в состоянии снимать за свои деньги. Поэтому либо государство, дающее деньги, либо инвесторы все равно будут контролировать художников и навязывать им свои требования. И режиссеру надо уметь находить возможность для талантливого компромисса, в то же время оставаясь самим собой».

Но приходится признать, что кино как никакое другое искусство всегда слишком зависимо от того, как *им* хочется. В данном случае это не только чиновники или продюсеры, а те самые «некто», другие, задающие сами условия существования фильма. Кино крайне приближено к социальности, его образность во многом ориентирована на типы сообществ, потребляющих эту образность в качестве продукта, в качестве зрелища. И было бы иллюзией думать, что Тарковский или Параджанов, а также, без сомнения, и Герман, и Сокуров получают право быть художниками безвозмездно. Даже если они не идут ни на какие уступки официальной цензуре, то сам факт, что их фильмы делались, были сделаны, были даже выпущены в прокат, означает, что у них было пусть малое, но все же сообщество зрителей, выступающее в качестве определенной силы, это были те самые «некто», неявно диктовавшие свои цензурные ограничения, в которые встраивались режиссеры, возможно, будучи при этом уверенными в том, что творят свободно. Анализ действия сил сообществ, оставляющих свои социальные следы (но не шрамы) на теле фильмов, сам по себе достаточно интересен, но не входит в задачу данного текста. Говорится здесь об этом, чтобы еще раз подчеркнуть: цензура не просто некоторые ограничения, накладываемые на кинематографическую форму зрелища, но еще и связь с опытом существования в определенной коммуникационной среде. Похоже, что отчасти именно поэтому в нашей стране даже продюсерская (денежная) цензура остается по-прежнему «советской» (то есть вкусовой). Вкус и идеология вполне определенных ценностей оказываются ближе друг к другу, чем это может показаться на первый взгляд. И сформированы они различными системами цензуры. Кинематограф вскрывает многообразие механизмов цензуры именно в силу того, что он располагается ближе к зоне чувственного восприятия, к зоне коллективной аффективности, где господствуют желания, а не разум, где как раз и происходит первичное смещение ценностей. А потому именно кино наиболее провокативно, оно демонстрирует нам «неизбежность» цензуры, что означает ее неостановимое действие в социуме на разных уровнях. Но, будучи контрольным механизмом, она вымарывает только *знаки*, только то, что можно наделить значением, оставляя в нарушениях формы произведения следы своей деятельности, следы, по которым как раз и можно отследить симптоматику социальных желаний.

ОПЫТ



Лени Рифеншталь.
2000

Фото Карин Дрекслер

Беседа с Лени Рифеншталь, в которой эстетика явно потеснила политику (о политических аспектах творчества Рифеншталь журнал уже писал в номере, посвященном рецидивам фашистской идеологии, — «ИК», 1994, № 10), показалось нам актуальной, и мы решили опубликовать ее без всяких комментариев. Но тут как раз и произошел уже многократно описанный в газетах инцидент, связанный с почестями, которые оказали железной фрау в городе-герое на Неве именно к шестидесятилетию с начала войны.

В этой ситуации сугубо искусствоведческий ракурс запланированной публикации приобретал странный позиционный смысл. Чтобы уйти от эдакого ледяного олимпийского эстетизма и вернуть интервью в русло изначальных аналитических задач, предваряем разговор с Рифеншталь размышлениями наших петербургских авторов об историческом и культурном содержании случившегося на фестивале «Послание к человеку» скандала.

ОЛЕГ КОВАЛОВ

Нетерпимость

21 июня, в канун «круглой» даты — начала Великой Отечественной, под овации зала на сцену петербургского Дома кино вышла... Лени Рифеншталь. Сюрпризы реальности часто вызывают оторопь у приверженцев «чеховских» полутонов — жизнь оказывается аляповатой до плакатной грубости и «сделанной», как бульварный роман. Кто предположил бы, что в XXI веке приз «Золотой кентавр» российского фестиваля «Послание к человеку» с формулировкой «За неоценимый вклад в развитие мирового кинематографа» получит режиссер, чей главный фильм «Триумф воли» воспевает съезд нацистов в Нюрнберге?! Средства массовой информации почтительно освещали визит в Россию «легенды мирового кино» (газета «Метро» ласково назвала ее «бабушкой Лени»), журналисты восторгались остроумием, обаянием и спортивными увлечениями дамы, а после конференции наперебой гордились тем, что не задали ей ни единого «неудобного» вопроса.

(А у въедливого профессионала они напрашивались... Разумеется, фрау привыкла говорить, что при гитлеризме решала чисто художественные задачи и ведать не ведала ни о каких репрессиях, но о том, что в канун съемок «Триумфа воли» была бессудно истреблена «старая гвардия», штурмовики Рёма, да не одни они, — не могла не знать, тем более что в фильме повторяется примерно этакое: «Кое-кто поговаривает о неких разногласиях внутри партии, но именно сейчас она едина, как никогда...» Отчего же съезд показан как светлый праздник?.. Давно ли замолкли стоны умиравших в подвалах сподвижников «вождя», какими бы они ни были?..)

Журналисты вовсю иронизировали над появившейся в петербургской газете статьей «Триумф беспамятства», где ветеран войны протестовал против действительно безумной акции — демонстрации в центральном (!) кинотеатре города фильма... «Триумф воли» (!!!). В конце концов в «Авроре» на Невском показали лишь «Олимпию»...

Разумеется, в статье акцентировался как бы особый цинизм показа этих лент в канун скорбной даты. Но жизнь даже еще более скверный драматург: торжествами в честь Лени Рифеншталь культурная столица на свой нынешний лад отметила «год Достоевского». Сколь ни выжигай его дух из облика города — визит высокой гостьи был осенен его незримым присутствием: споры, казусы, сама наэлектризованная слухами атмосфера (приедет — не приедет?) обнажали бездны, преодолеть которые не всегда помогает и нравственный ригоризм.

Вот у Дома кино стоят в пикетах аккуратные мальчики и девочки с фанерными щитами, надписи на которых осуждают показ фильмов Лени Рифеншталь. Они даже не пытаются имитировать гражданский долг: на молодых лицах — столь совершеннейшее равнодушие, что рядом с ними куда как выигрывает сама Лени, источающая победную энергию. Внезапно они уходят быстро и деловито, даже не дождавшись начала фильма, против которого, собственно, выступают (и о котором явно не имеют представления), — вероятно, закончилось время скудно оплаченного «народного протеста»...

После войны Лени, прирожденному кинематографисту, запрещали работать по специальности — ее явно бойкотировали не пламенные антифашисты, а подобные клерки, вооруженные «последними предписаниями». Либеральная нетерпимость здесь в чем-то сомкнулась с той, от которой натерпелись, скажем, Брехт и Кандинский. Сам облик молодых людей, «протестующих» против Лени Рифеншталь, психологически объяснил ту победоносность, с которой она появилась в Доме кино. Это был реванш за унижения перед людьми, которым безразличны и фашизм, и антифашизм, и искусство.

На фестивале поражало отсутствие молодых нацистов — вообще-то, в культурной столице их пруд пруди. Какой, казалось, повод для шабаша! Но... вероятно, они попросту не слышали саму фамилию Рифеншталь. Изумляло и другое: на сеансе «Триумфа воли» респектабельный зал Дома кино часто аплодировал не мастерству режиссера, а... выступлениям Гитлера. «Вождь» напористо призывал приструнить буржуазию, укреплять здоровую семью, бороться за нравственность и народное единство, расшатанные годами «демократического» хаоса... «А что, правильно говорит...», — гуляло по залу.

Перед входом в Дом кино рафинированный эрудит Михаил Трофименков пылко протестовал против всякой цензуры, в том числе и против запретов лент Лени Рифеншталь. К нему неспешно подошел респектабельный крепыш в годах и, деликатно покашливая, доверительно сказал: «Да, верно: от «черных» совсем житья не стало...» Едва ли эрудит рассчитывал на такой невольный союз.

Самый радикальный демократ города Саша Богданов наивно принес к Дому кино изданную за рубежом книгу о преступлениях нацизма. Его палец все указывал на мутное пятнышко на нерезкой фотографии, где цепочка людей ожидала расстрела, а голос настойчиво и беспомощно вопрошал: «А эта девочка чем виновата?..» Почему, дескать, она должна расплачиваться за то, что выдающийся кинематографист решал свои пластические задачи, поэтично снимая ее палачей?.. Но мутное пятнышко на старом снимке в глазах зрителей, рвущихся на сеанс, не шло ни в какое сравнение с баснословной киногенией фильма «Олимпия».

«А если бы вам дали столько технических средств, чтобы запечатлеть для истории нацистский съезд — вы отказались бы?» — запальчиво спрашивал киновед. Но... подобное предлагали не одной Лени. Вот в кабинете доктора Геббельса известнейший режиссер с тоской слушает о том, как из любви к его фильмам фюрер предлагает ему возглавить кино Германии. Однако сердце мастера греют не эти слова, а спрятанный в нагрудном кармане билет до Лондона, и он все высчитывает, не помешает ли словоохотливость министра пропаганды успеть вовремя вскочить в такси и дать деру... а от чего, собственно? Режиссеру даруются все технические возможности немецких студий, свобода творчества (во всяком случае, большая, чем у других), моральное алиби (до крематориев еще далеко, да и всегда будет возможность проблеять о своем романтическом неведении политической ситуации, к тому же можно пристроить куда-нибудь неугодных режиму коллег...), не говоря уж о высоком покровительстве со всеми вытекающими последствиями...

Но от этих благолепных картин его заранее тошнит. «Триумфаторы» еще не выпустили когти по-настоящему, но он отчего-то прекрасно знает, куда они тащат страну. Он еще раз ощупывает билет в нагрудном кармане, обещает «подумать» над лестным предложением и... отбывает туда, где, кстати, так и не под-

нимается до уровня своих «немецких» фильмов. У клерков с равнодушными лицами он проходит по графе «эмигрант» и «антифашист»: что ж, к конвейеру поставим, но особенно выпендриваться не дадим. Тем не менее Фриц Ланг, немец до мозга костей, творец «Усталой смерти» и «Нибелунгов», в условиях полной личной безопасности поступает как истинный европеец, знающий, с кем нельзя совершать никаких сделок.

Когда на сцену петербургского Дома кино прямо во время демонстрации «Олимпии» не вышла, а чуть ли не выпорхнула Лени Рифеншталь, зал ахнул: глаза, которыми она цепко обводила зрителей, были не просто живыми, а прямо-таки хищно сексуальными. Как-то ясно стало, что «мальчики кровавые» не часто бередят ее покой. «Какой ужас», — выдохнул коллега. «Какое чудо!» — раздались девичьи голоса...

Впрочем, именно такой человек и мог снять эту весьма странную и совершенно не пригодную для пропаганды достижений арийского спорта ленту, настоящими героями которой стали мускулистые торсы, бицепсы, снятые рапидом раскинутые в беге ноги спортсменов — часто из демократических стран да еще и темнокожих. На фоне триумфа расовой вольницы вполне унылыми выглядят физиономии вождей рейха, почтивших своим посещением стадион. Уж они-то явно попали сюда «для галочки»...

Лени путешествует по экзотическим странам, занимается подводным плаванием, издает фотоальбомы и мемуары... Она переживает волну второй славы. Она становится легендой. А мутное пятнышко осталось на старой фотографии, и даже разглядеть его очертания нам не дано.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Две-три вещи, которые мы знаем о ней

Съемки с движущейся тележки

Лени Рифеншталь появилась в зрительном зале петербургского Дома кино вечером 21 июня 2001 года в самый разгар показа второй части своего фильма «Олимпия». Девяностовосьмилетняя Рифеншталь медленно поднялась на сцену, ошеломленные зрители устроили ей овацию, а директор международного фестиваля

«Послание к человеку» Михаил Литвяков вручил почетного «Кентавра» и памятную медаль за выдающийся вклад в киноискусство. Час спустя в кулуарах этот зрительский экстаз назовут не иначе как реакцией «доморощенного гитлерюгенда», Литвяков получит изрядную порцию обвинений за то, что привез в Россию накануне даты начала Великой Отечественной войны «нацистскую пропагандистку», а кинематографическое сообщество расколется надвое — на противников и на защитников самой скандальной в истории фестиваля акции.

Поговаривают, что высшие чиновники от культуры ополчились на «Послание» настолько серьезно, что не хотят поддерживать его в будущем. Хорошо, если это останется только на уровне слухов. В конце концов, никого из высших чинов не было в зале, никто не может авторитетно свидетельствовать, как все действительно было в тот невероятный день. А было вот как. Все (включая дирекцию) до последней минуты не были уверены, согласится ли Рифеншталь вообще появиться на публике. Никто не мог дать гарантии, что назначенная на 4 часа дня пресс-конференция не сорвется по чьей-либо воле; запретила же городская администрация показывать «Триумф воли» в государственном кинотеатре «Аврора». Известие о списке, допускающем на пресс-конференцию ограниченное число журналистов, действовало на психику коллег пагубнее, чем накануне распространенные дирекцией листовки о возможных неофашистских провокациях. Казалось, для многих стало делом жизни и смерти — высидеть до победного в душном, переполненном людьми и техникой бильярдном зале гостиницы «Европа» тридцать добавочных минут ожидания. В условиях той «душегубки» мне пришла в голову странная мысль: а была бы такой же нервной, агрессивной и скандальной ретроспектива Рифеншталь, не доживи она до своих девяноста восьми, не явись вестником ужасной трагедии эпохи нацизма, оставившей не только память о миллионах убитых и замученных в концлагерях, но и впечатляющие артефакты? Что, если бы художник другого тоталитарного режима Дзига Вертов, чья ретроспектива также наличествовала на фестивале, воскрес из мертвых и пришел на пресс-конференцию: имели бы тогда журналисты столь же бледный и растерянный вид?

«Задавайте абсолютно любые вопросы, я постараюсь на них ответить по мере сил», — первое, что сказала Лени Рифеншталь российским журналистам. Пресс-конференция не стала допросом, хотя вопросов задавали много. После ее окончания кинокритик Михаил Трофименков нашел очень важное слово: «субстанция». Это самая адекватная из возможных оценок. Ответы Рифеншталь порождали ощущение, что ты имеешь дело с какой-то непознанной, мистической «субстанцией», на которую если и был когда-нибудь пролит свет, то только тот «голубой свет», который излучала горная пещера из ее одноименного игрового фильма. Эта «субстанция» сеяла страх, некое оцепенение, заставлявшее спрашивать не о том, заменять главное второстепенным. Тот же подсознательный страх, кажется мне, испытывал и Рей Мюллер — режиссер трехчасового документального фильма «Удивительная, ужасная жизнь Лени Рифеншталь». А что еще можно испытывать к женщине, которая, забыв о своих преклонных годах, счастливо катается на гигантском морском скате или вся светится, указывая на свой «самый любимый кадр» из «Триумфа воли», в котором танцуют тысячи и тысячи фашистских флагов, танцуют музыкально, феерически — дьявольски или божественно (не знаю, как сказать).

Можно ли судить художника по законам, им созданным, будучи парализованным страхом перед актом познания этих законов? Акт познания, деконструкции творчества, ауры Рифеншталь много десятилетий был подменен одним большим решением Нюрнбергского суда — эпохальным в политическом отношении, но не в эстетическом. В биографическом фильме Мюллера Лени Рифеншталь много раз повторяет: «Политика и искусство — вещи несовместные». Но вряд ли об этом свидетельствует ее судьба. Да, она не состояла в нацистской партии. Да, она не смогла стать военным корреспондентом и сбежала из Польши на второй день после германской оккупации. Да, на съемках «Олимпии» ее камера любовалась чернокожим атлетом Оуэнсом, а вовсе не «доблестным фюрером». Но можно ли верить в то, что она узнала о существовании концлагерей только в 1945 году, когда американцы показали ей кинохронику из Дахау?

Петербургские высказывания Рифеншталь были также полны противоречий.

«...По-настоящему я была счастлива, когда танцевала. Когда я была актрисой и чувствовала себя совершенно независимо и свободно». «...Картина «Три-

умф воли» была снята в 1934 году. Тогда весь мир восхищался Гитлером. Весь немецкий народ. Фильм изначально не был политическим заказом. Я снимала то, что видела. Именно потому, что он не был политическим заказом, фильм получил признание в довоенные годы». «...Я сама для себя интерпретирую отношение ко мне как реакцию мужского мира. Когда я получила этот заказ («Триумф воли». — *А.А.*), я все время чувствовала реакцию именно с мужской стороны. Многие операторы отказывались работать со мной, потому что я получила это предложение. Хотя оно исходило от Гитлера, который считал, что только я могу это сделать. Реакция мужчин была настолько агрессивной, настолько яростной, что на меня даже пытались покушаться. Это было в сентябре 1933 года». «...Человечество не должно отказываться от идеала человека. Всегда должно стремиться к нему, бороться за него. Если человечество откажется от идеального человека, это будет для него самоубийство». «...Никакого предощущения катастрофы тогда (во время съемок «Триумфа воли». — *А.А.*) не было — ни осознанного, ни бессознательного. Была вера. Все искренне верили, что все будет хорошо». «...Когда до меня дошло сообщение (о самоубийстве Гитлера. — *А.А.*), я была потрясена. С этим человеком были связаны мои надежды, вера в светлое будущее. Когда начало приходить осмысление того, что же происходило все эти годы, ощущение ужаса нарастало. Кончилось нервным срывом, который длился не один год». «...Честно говоря, я даже не представляла, что мои фильмы известны в России. Симпатия к вашей стране побудила меня принять предложение приехать сюда. Предки моей матери — выходцы из России, поэтому я сразу согласилась».

Если собрать вместе слова и фильмы Лени Рифеншталь, получится наследие, полное неясностей, противоречий, «спящих смыслов» и внутренних логических тупиков — то есть всего того, что провоцирует современный критический дискурс. Как бы кощунственно это для кого-то ни прозвучало, творчество Рифеншталь — самое благодатное поле для рождения смелых теорий и теоретиков. Пройдет немного времени, и мы в этом непременно убедимся. И если есть за что обвинить директора фестиваля «Послание к человеку», то только за то, что он опередил время: вручил приз за вклад в киноискусство творцу, чей вклад до сих пор по-настоящему не осмыслен.

ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ

Вплоть до одержимости

БЕСЕДУ ВЕДУТ ХАНС МИХАЭЛЬ КЕТЦЛЕ И ХОРСТ МОЗЕР

Она чудом осталась жива после падения вертолета в Судане в 1999 году, успешно перенеся затем несколько операций. Несмотря на полученные травмы, Лени Рифеншталь согласилась побеседовать с нами о своем увлечении фотографией (беседа эта продолжалась более четырех часов). Интервью и встречи Лени с журналистами, посвященные фильмам, созданным ею во времена «третьего рейха», касались почти исключительно ее отношения к национал-социализму. На сегодня по этой теме все возможное сказано и опубликовано. А вот серьезного разговора о ее творчестве в области фотографии до сих пор не было.

Корр. Госпожа Рифеншталь, за свою жизнь вы выступали в различных областях художественного творчества. И во всех жанрах, в которых вам приходилось работать, вы достигали успеха. Выставка ваших фотографий в Берлинской галерее Camera Work, прошедшая нынешней весной, а также несколько книжных

Интервью печатается с любезного согласия фирмы Leica Camera AG, журнала Leica World, а также журналистов Ханса Михаэля Кетцле и Хорста Мозера.

новинок, появившихся прошлой осенью, послужили для нас поводом основательно поговорить с вами о вашей работе в качестве фотографа.

Лени Рифеншталь. Тогда слушайте внимательно. С детства меня очень интересовали две вещи. Это искусство и спорт. Я начала рисовать, еще будучи ребенком. Поскольку отец не хотел, чтобы я стала актрисой, я была вынуждена учиться в Академии художеств на Кронпринценаллее[1], где изучала живопись. Меня интересовало все, особенно живопись. И когда позднее я встретилась с доктором Фанком[2] и стала сниматься в альпийских фильмах, я научилась переводить неподвижные картины на язык кино. И при этом постоянно фотографировала. На всех снимках, сделанных в горах, я изображена вместе со своей «лейкой». Я снимала все, что видела, и поэтому позднее смогла точно объяснить операторам, каким я хочу увидеть кадр. Я много снимала и для себя во время поездок. Когда была в Америке, снимала «лейкой» буквально все.

Корр. Но карьера фотографа не была вашей конечной целью?

Лени Рифеншталь. Нет, у меня были конкретные цели и желания. Пока я была танцовщицей, я хотела танцевать. Я делала это до тех пор, пока не перенесла операцию на мениске, когда из-за болезни колена вынуждена была прекратить танцевать. Затем, будучи актрисой, я всей душой хотела играть, я не хотела быть

Лени Рифеншталь за монтажным столом

режиссером. В «Голубом свете»[3] я сама была режиссером, поскольку у меня не было средств пригласить режиссера со стороны. И я нашла людей, которые со мной работали бесплатно. Я вынуждена была продать все, даже квартиру, но этих денег оказалось ничтожно мало. И тогда я нашла партнера в лице господина Сокала, который взял на себя всю организацию съемок, включая финансы. Но я хотела играть, я не хотела делать документальные фильмы. Абсурдно, что именно то, чем я не хотела заниматься, имело успех и оказывалось сделанным на высоком уровне. Я хотела играть и ведь совсем не для забавы готовила «Пентесилию»[4]. Все материалы по этому проекту сохранились до сих пор. Это был мой мир. Казалось, ради чего я должна была мучиться, снимая документальное кино, если я хотела играть? Потом это стало выглядеть иначе, после того как я узнала, что у меня есть талант монтировать фильмы. Естественно, я не подозре-

[1] Улица Берлина.

[2] Арнольд Фанк — известный немецкий режиссер.

[3] Фильм снят в 1932 году.

[4] Неосуществленный проект игрового фильма по одноименной трагедии Генриха фон Клейста.

вала об этом. Заметив, что обладаю этим совершенно особым даром, я попыталась начать учить молодых людей в моей фирме операторскому делу, монтажу и т.п. Но никто из них так и не научился действительно хорошо монтировать. Ведь это так трудно — хорошо монтировать документальные фильмы.

Корр. Как же вам удалось этому научиться?

Лени Рифеншталь. Я и сама не знаю. Хотя и веду дневник, куда записываю все свои ощущения. Я даже не предполагала, что «Триумф воли» будет иметь успех, что мои фильмы будут иметь такое значение.

Корр. Но по тому напряжению, с которым вы над ними работали, этого следовало бы ожидать.

Лени Рифеншталь. Да, если я за что-то берусь, то вкладываю в это дело все свои силы и честолюбие, чтобы вышло как можно лучше. По-другому я просто не умею. Но не думайте, что работа над монтажом «Триумфа воли» доставляла мне удовольствие! Я каждый день по восемнадцать часов просиживала в монтажной, и ни о каком удовольствии здесь просто и речи быть не могло! Я попыталась облегчить себе работу и пригласить помощников. Например, для эпизода, в котором войска идут маршем. Это такие скучные кадры, где на протяжении двадцати минут идут и идут войска. Так вот, я пригласила лучшего монтажера,

Лени Рифеншталь
Фото Манфреда Закманна

которого вообще можно было найти в то время. Его фамилия была Шад, он был австрийцем и слыл великолепным мастером. Объем материала составлял примерно десять тысяч метров пленки. Я выделила ему одну из своих монтажных с монтажницей и дала восемь недель времени. Он должен был монтировать этот кусок параллельно с моей работой по монтажу остального материала. Я его не контролировала. За несколько дней до озвучания, перед записью музыки, мне принесли на просмотр его работу. Я была в шоке. Материал оказался абсолютно непригодным для использования. Это был просто улучшенный вариант обычного киножурнала. А нужно было уже сдавать картину. Так что мне предстояло сделать весь этот большой эпизод заново самой. Хотя я объясняла ему, как он должен был это сделать, он своей задачи не выполнил. В материале было много длиннот, одно с другим никак не согласовывалось, все было скучно. Надо было за два-три дня сделать то, чего он не сумел сделать за два месяца. Конечно, у меня был огромный опыт, который приобретаешь, работая по нескольку месяцев. Скажу совершенно честно, самой большой мукой, которую я когда-либо испытывала, была для меня работа над монтажом «Триумфа воли». Дикая скука, постоянно эти нудные сцены.

Корр. Но этот фильм стал крупным событием и принес вам уважение не только Гитлера.

Лени Рифеншталь. Я Гитлеру с самого начала заявила, что никогда не вступлю в партию. А он мне ответил: «Вы еще слишком молоды, когда станете старше, вы, возможно, поймете мои идеи. Но я бы хотел, чтобы все были такими искренними и честными, как вы». А у меня к его идеям не было даже никакого уважения, это меня и потом, позже, никогда не интересовало. Я лишь замечала, что люди тогда были действительно исполнены восторга, все были на подъеме, и я тоже поддалась этому порыву. Гитлер посмотрел мой фильм «Голубой свет». Мой успех тогда стал настоящей сенсацией: молодая девушка — мне было в то время двадцать восемь, но выглядела я на двадцать — сумела неожиданно прорваться на вершину славы, несмотря на сопротивление всей киноиндустрии. Все считали, что это ерунда. Что нельзя снять фильм о партийном съезде. После показа фильма я получила поздравительные телеграммы от Чарли Чаплина и Дугласа Фэрбенкса. Биеннале присудило мне за этот мой самый первый опыт серебряную медаль, поставив тем самым фильм на второе место в мире. Это было уже нечто неслыханное. Но тем не менее я не хотела становиться режиссером. Гитлер, когда речь заходила обо мне, всегда говорил, что он меня очень ценит. И это вызывало страшную зависть, в особенности у жен партийных руководителей. Гитлер говорил своему личному фотографу: «Господин Гофманн, смотрите, как снимает Рифеншталь». Эти похвалы сделали многих моими врагами.

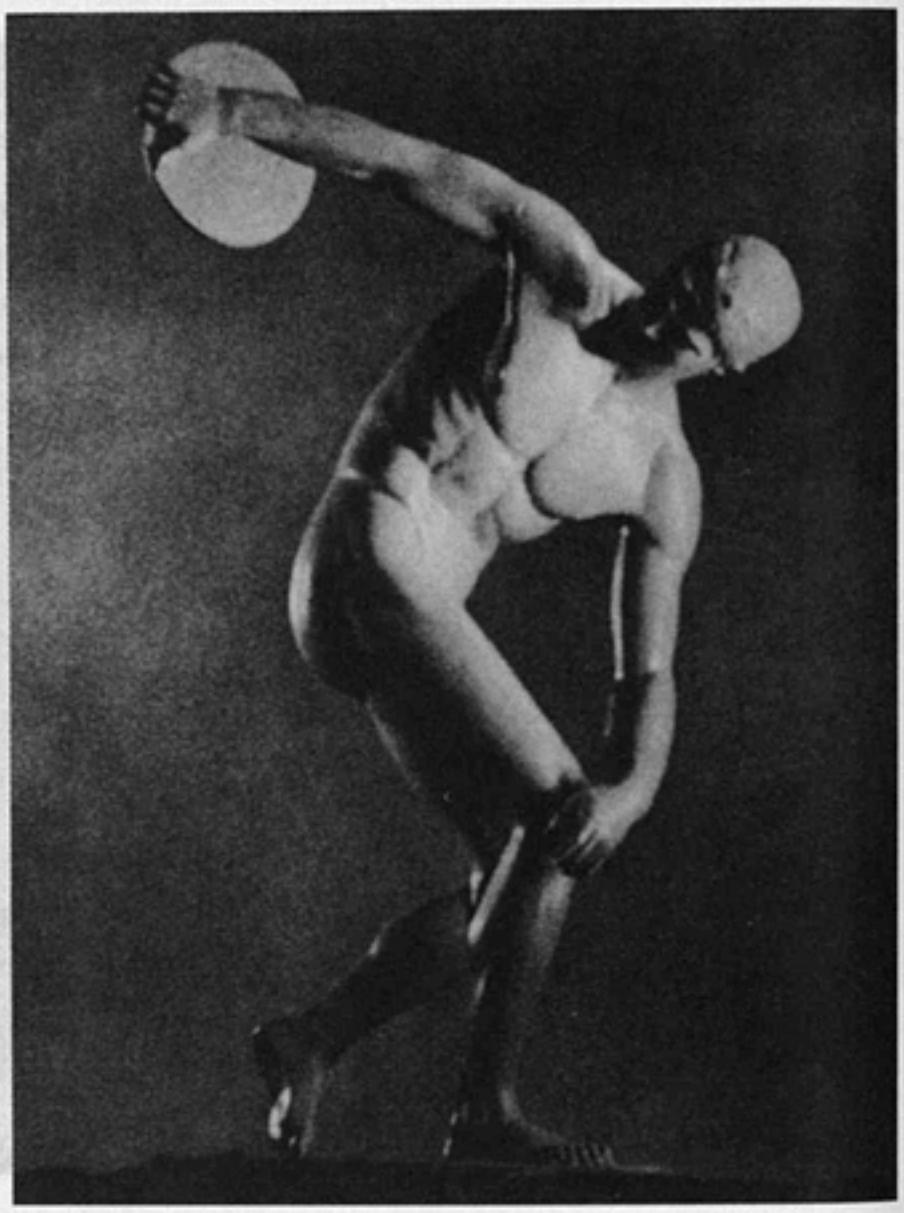


Фото из книги Лени Рифеншталь «Красота в Олимпийской борьбе»

Корр. Разве Гитлер был недоволен Генрихом Гофманном? Он же дал ему исключительное право снимать себя.

Лени Рифеншталь. Да, дал. Из чувства благодарности. Гитлер как-то сказал, что считает благодарность самым важным человеческим качеством. А Гофманн помог ему еще до его восхождения. За это Гитлер и отвел ему такую роль в своем окружении. Так он поступал со всеми людьми, которых не особенно ценил, но которые ему в свое время чем-то помогли. Он как-то раз именно так объяснил мне это. Гитлер обязательно хотел, чтобы фильм о партийном съезде снимала я. Он сказал: «Партийные умельцы сделают его скучным, а я хочу иметь художественный фильм, и это сможете сделать только вы». А я ответила: «Нет». И ушла. Я пригласила другого, очень хорошего режиссера, Вальтера Рутмана. Он был в

восторге от этой идеи. Но то, что он сделал, оказалось никуда не годным[5]. Чтобы не снимать фильм, я сбежала в Испанию. Но Гитлер настаивал, и я была вынуждена подчиниться. Хотя еще долго продолжала говорить «нет». Тогда Гитлер сказал: «Фройляйн Рифеншталь, подарите мне шесть дней вашей жизни». Я сказала, что работа над фильмом займет не менее полугода. Пять месяцев потребуется на один монтаж. Я действительно не хотела делать эту картину, я хотела снимать художественные фильмы. У меня был уже договор со студией УФА на съемку одной шпионской ленты. Но так или иначе я сказала тогда Гитлеру: «Я буду делать этот фильм, но у меня есть условия. Первое: я не буду нести никакой ответственности за качество. Второе: я больше никогда не буду снимать картины для партии, рейха или для кого-нибудь еще. И третье: в дальнейшем я буду вольна делать только то, что захочу сама». Гитлер пообещал мне выполнить эти мои условия и сдержал слово — именно поэтому я смогла во время войны не снимать военные фильмы. Финансировалась партийная лента не Гитлером и не партией, они не потратили на нее ни пфеннига. Я обратилась к УФА с вопросом, не захочет ли она взять этот фильм в прокат. И тогда УФА профинансировала съемки и выделила мне аванс в размере 300 000 марок.

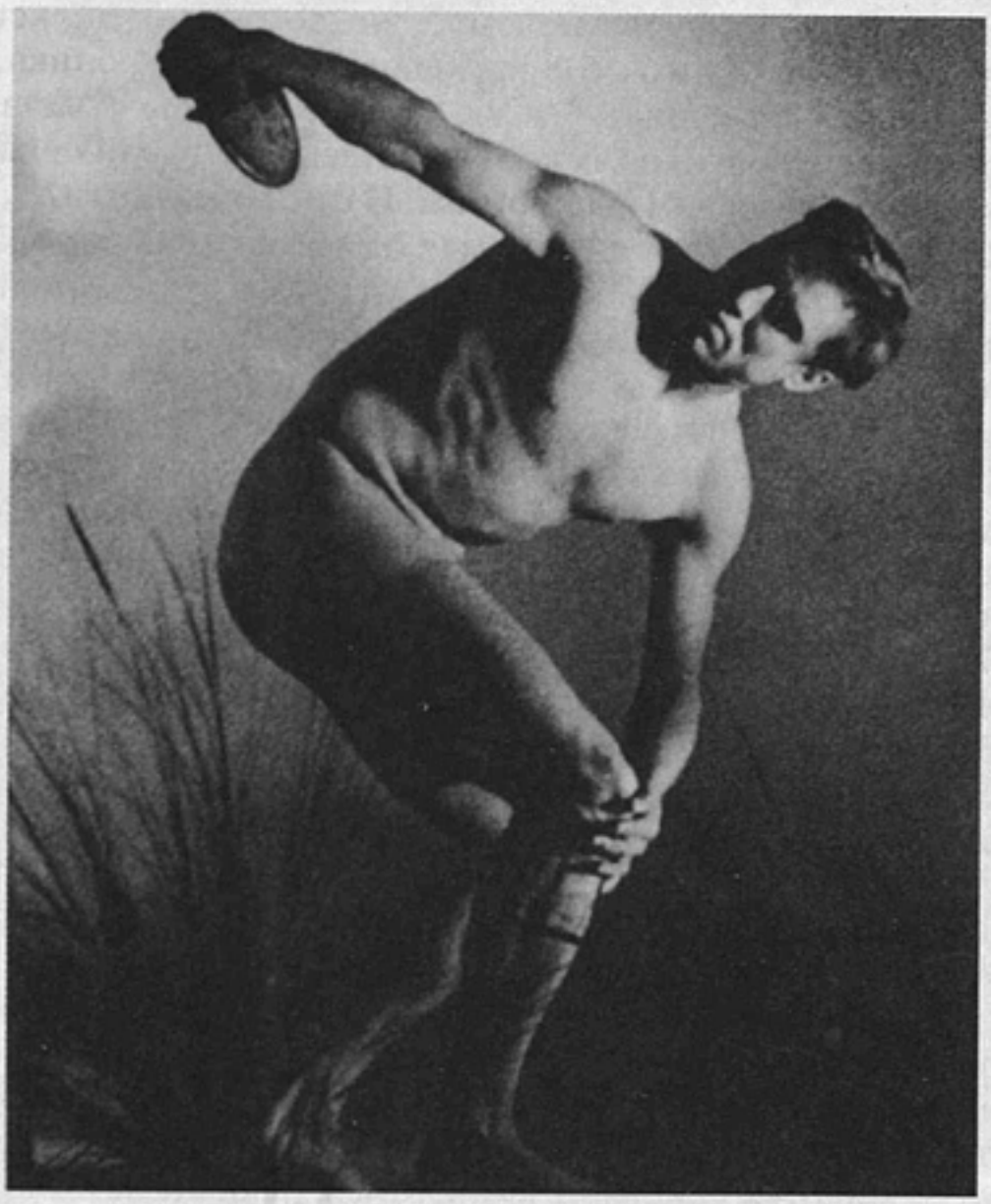


Фото из книги «Красота в Олимпийской борьбе»

Именно УФА, а не Министерство пропаганды и не рейх. У меня до сих пор сохранились документы, но я их не публикую, так как правые могут использовать это в своих целях, понимаете? Я за всю свою жизнь работала с Гитлером шесть или семь месяцев, и все. И ни часу больше.

Корр. Фильм «Олимпия» вы к этой своей работе не относите?

Лени Рифеншталь. Гитлер не любил Олимпийские игры, он не мог видеть, как побеждают черные, ему это было неприятно. И он был горько разочарован, когда услышал, что я делаю этот фильм. Так что это неправда, когда пишут, что эту работу мне поручил Гитлер. Я уже занималась подготовкой к «Пентесилии», когда приняла решение снимать «Олимпию» — это не была заказная лента. Хотя Геббельс и требовал от меня, чтобы я всюду говорила, что он мне дал такой заказ, на самом деле этого не было. Я сама взяла на себя ответственность и урегулировала вопрос с финансированием, заключив договор с фирмой ТОБИС. Делать «Олимпию» мне было нелегко, ведь я понимала, что работа займет

[5] Имеются в виду пробные съемки.

несколько лет и за это время я не смогу снять ни одного игрового фильма. А ведь я хотела еще и сама играть, а не только ставить фильмы. УФА была заинтересована в прокате «Олимпии» лишь при условии, что в ней будет присутствовать любовная интрига. Разумеется, это было невозможно. Я сказала: «Нет, я этого делать не буду, я не буду делать олимпийский фильм с любовной историей». И я позвонила в ТОБИС, это была в то время фирма, конкурировавшая с УФА, и спросила, заинтересованы ли они в прокате фильма об Олимпийских играх. Спустя очень короткое время я уже имела договор с ними с гарантией на полтора миллиона марок. Но затем все было национализировано, и я получила деньги не прямо от ТОБИС, а в виде ссуды в одной кредитной компании, которая подчинялась Геббельсу. Поэтому у меня было очень много сложностей и проблем. Геббельс спросил после закрытия Игр: «Сколько времени вам потребуется, чтобы закончить фильм?» Я ответила: «Думаю, не меньше шести месяцев, ибо только просмотр всего отснятого материала займет восемь или десять недель». Геббельс возразил: «Об этом можете забыть. Если фильм не будет показан через неделю после Игр, он никому уже не будет нужен». Таково было его мнение.

Корр. А вы были убеждены в обратном?

Лени Рифеншталь. Я день и ночь мучительно думала о том, как сделать фильм интересным. Мне нужно было, по возможности, использовать иные точки съемки, чем те, что обычно использует кинохроника. Нужно было показать движение. Движение — самое главное. Иногда я заставляла операторов передвигаться на роликовых коньках. Идеи возникали одна за другой. Но, конечно же, главным этапом был монтаж. И самым трудным.

Корр. В «Олимпии» вы открыли благодаря гениальным съемкам и новым приемам монтажа новые горизонты развития документального кино. Соревнования по прыжкам в воду в вашей интерпретации превращаются в балет парящих тел, а марафон дал вам повод к созданию художественного киноэтюда о внутреннем состоянии обессиленных спортсменов. Вы ищете в фильме адекватную форму показа для каждого вида спорта. А вот в книге[6] все это выглядит совершенно по-другому. Там фотографии размещены традиционно одна рядом с другой. У вас не хватило честолюбия сделать книгу радикально новую, похожую на ваш фильм?

Лени Рифеншталь. На подготовку макета книги я потратила всего три дня. Я хотела сделать иллюстрированное издание в качестве приложения к фильму. Ведь уже появилось много книг, выпущенных Олимпийским комитетом и различными спортивными союзами, в которых весь ход соревнований был точно воссоздан. Меня интересовали только иллюстрации. Я хотела включить в книгу кадры, которые считала наиболее интересными, чтобы их можно было увидеть не только на экране, но и на бумаге. Посудите сами, в начале подготовительного периода, а это было за девять месяцев до открытия Игр, мне необходимо было все изучить, я ведь не была экспертом в спорте. Я должна была понять значение бега, я должна была знать, что являлось наиболее важным, а что менее существенным с точки зрения спорта. Я пригласила работать молодых талантливых операторов Гуцци Ланчнера и Вальтера Френца, стала обучать их различным методам съемки. У меня вообще не было ни одной свободной минуты, а для книги времени и подавно не было.

Корр. Вы с самого начала не планировали делать книгу?

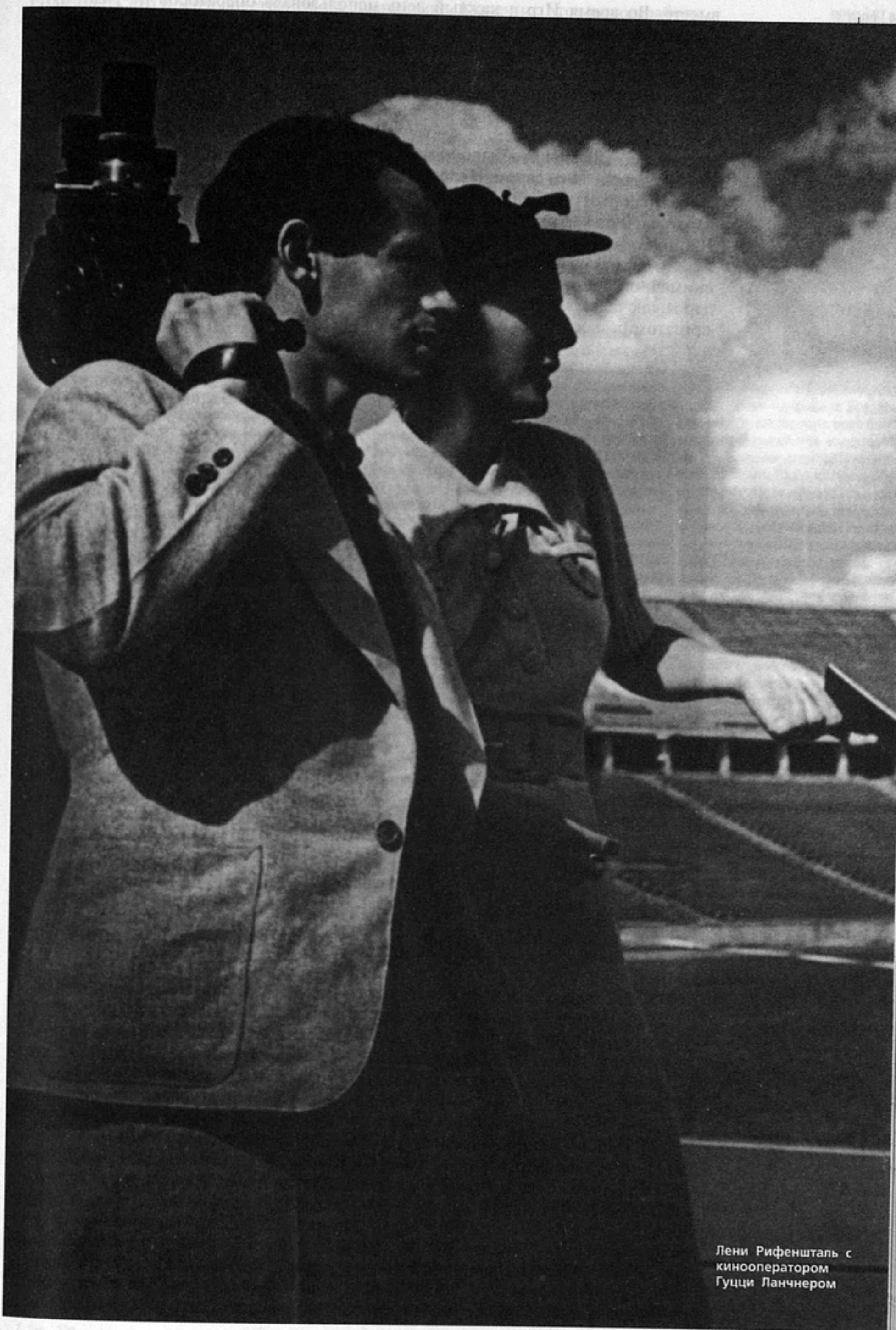
Лени Рифеншталь. Нет, хотя «лейка» была постоянно при мне и все, что попало в фильм, я снимала вначале на тренировках. Но при этом не думала, что буду издавать книгу. Собственно, эта идея возникла лишь после того, как меня об этом попросили. Кажется, это было издательство «Ульштайн». У меня была собственная фотолаборатория, была лаборантка, которая занималась проявкой, так что чисто технических вопросов я почти не касалась. Я только отбирала кадры и делала макет. Используя при этом лучшие снимки — частично свои, частично снятые операторами, мы увеличили некоторые кадры из фильма.

Корр. Для съемок пролога в первой части вы пригласили фотографа Вилли Цильке.

Лени Рифеншталь. Вилли Цильке я считала оператором, наиболее подходящим для съемок в Греции, я была с ним также на Балтике. Мы всегда работали

---

[6] Одновременно с фильмом была выпущена иллюстрированная книга «Красота в Олимпийской борьбе».



Лени Рифеншталь с кинооператором Гуцци Ланчнером

вместе. Во время Игр я каждый день использовала операторов по-разному. Ежедневно я проводила рабочие обсуждения с участием всех, каждому отводилось пять минут, я просматривала материал, отснятый накануне. Таким образом, я понимала, для какого вида спорта подходит тот или иной оператор. Каждый день я меняла операторам задания. Например, Цильке был совершенно не способен снимать спортивные соревнования. Но он был гениальным художником, это был стопроцентный мастер изображения. Другие не смогли бы снять пролог так, как мне это было нужно. Каждый из главных операторов обладал особым творческим даром. Например, Ханс Шайб. Его я постоянно отправляла снимать портреты только 600-*мм* «телевиком», который был тогда специально изготовлен по моему заказу. Таких объективов в то время еще не существовало. Шайб не снимал ничего, кроме крупных планов, в основном перед стартом или же во время соревнований. И благодаря тому, что он ничего другого больше не снимал, он постоянно совершенствовал свое мастерство. Или Ханс Эртль. Его дар заключался в том, что он умел очень быстро снимать панораму, сохраняя при этом резкость. Поэтому я использовала его для съемок прыжков в воду и

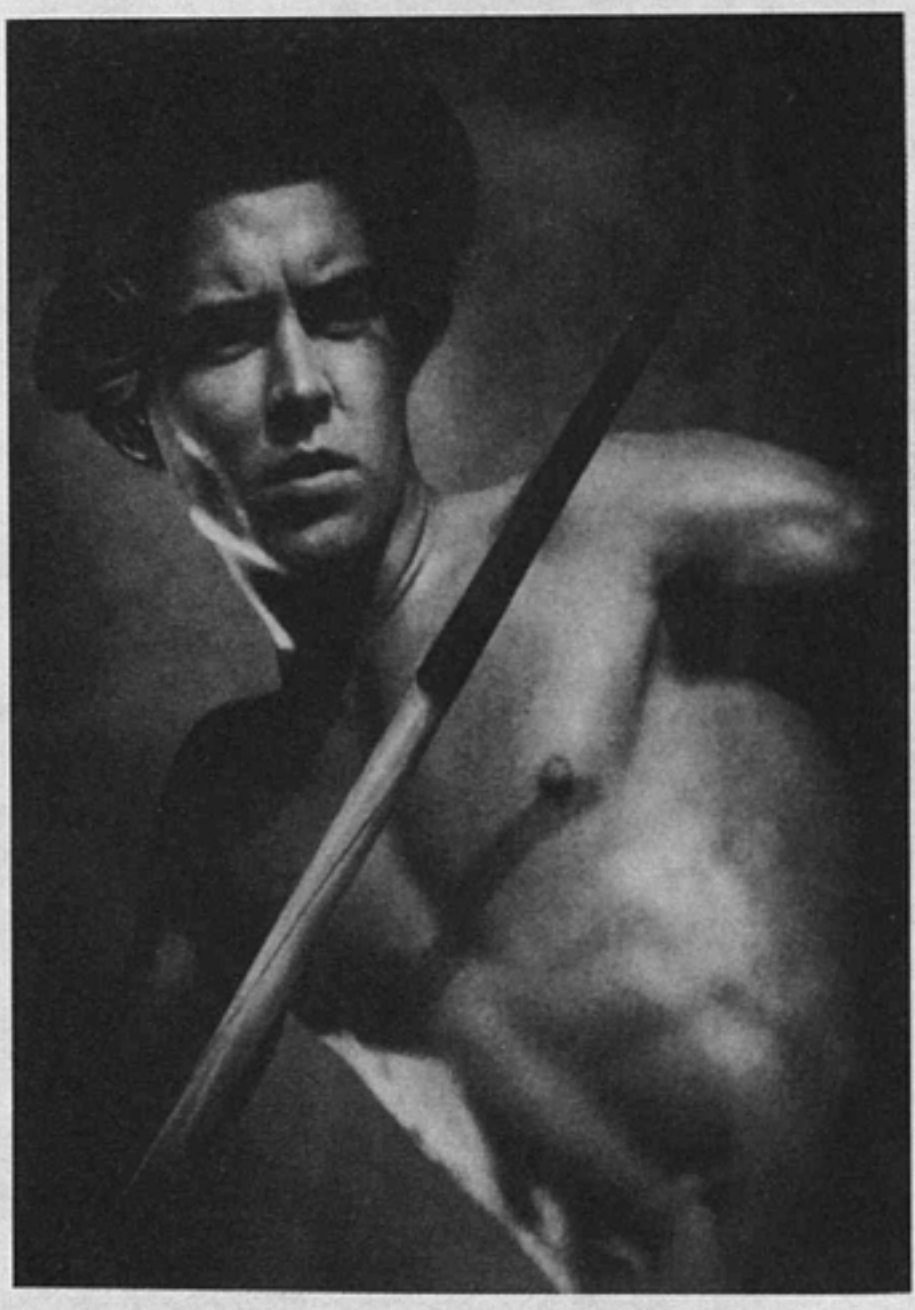


Фото из книги «Красота в Олимпийской борьбе»

для бега. Таким образом, каждый получал в ведение свою территорию, которая до конца определилась лишь в процессе работы в течение четырнадцати дней. За исключением Цильке, способности которого мне были известны заранее.

Корр. Как вы работали во время подготовительного периода?

Лени Рифеншталь. Мы с операторами отправлялись в расположение германской команды и снимали там без пленки. Так мы учились успевать за бегунами и прыгунами, чтобы постоянно иметь их в кадре. И это мы отрабатывали месяцами с помощью портативных камер. Без этих тренировок я позднее не смогла бы получить такое количество удачных кадров. Конечно, я всех каждый день сильно гоняла. Вечерами с семи до десяти часов мы обсуждали режиссуру будущего фильма. У меня было несколько моделей стадиона, по которым я определяла для операторов точки съемки. Каждому оператору был присвоен индивидуальный номер. К вечеру — ежедневно — я уже знала, что у оператора номер три многие кадры получились нерезкими. Или что оператор номер пятнадцать работал очень плохо, так что его можно ставить только на дальние планы. Когда Гущи Ланчнер хорошо снял соревнования на кольцах, я стала ис-

пользовать его преимущественно на гимнастике. Конечно, этот метод работы создавал дикое напряжение, но зато положительно сказывался на результатах нашего труда.

Корр. Теперь имя Вилли Цильке связывают с определенным видом фотографии. Ведь его причисляют к представителям нового конструктивизма. Насколько вас тогда интересовал фотографический авангард 20-х и 30-х годов? Были ли тогда фотографы, которые оказали на вас влияние?

Лени Рифеншталь. Видите ли, фотография для меня — загадка. Каждый фотограф, получивший задание снять того или иного человека, хочет представить его по возможности наиболее выразительно, полно. И не важно, на каком плане он снимает — на крупном или на общем. Чаще всего человека лучше снимать снизу, на спокойном фоне. Я делала такие снимки только с помощью телеобъективов, чтобы задний план был размытым. А самым спокойным фоном является небо. Когда на стадионе видны только люди и флагштоки, я автоматически выбираю нижнюю точку. А как же мне тогда показать, например, высоту прыжка? Я могу дать табло с отметкой 2,03 метра. Или же могу сделать это через

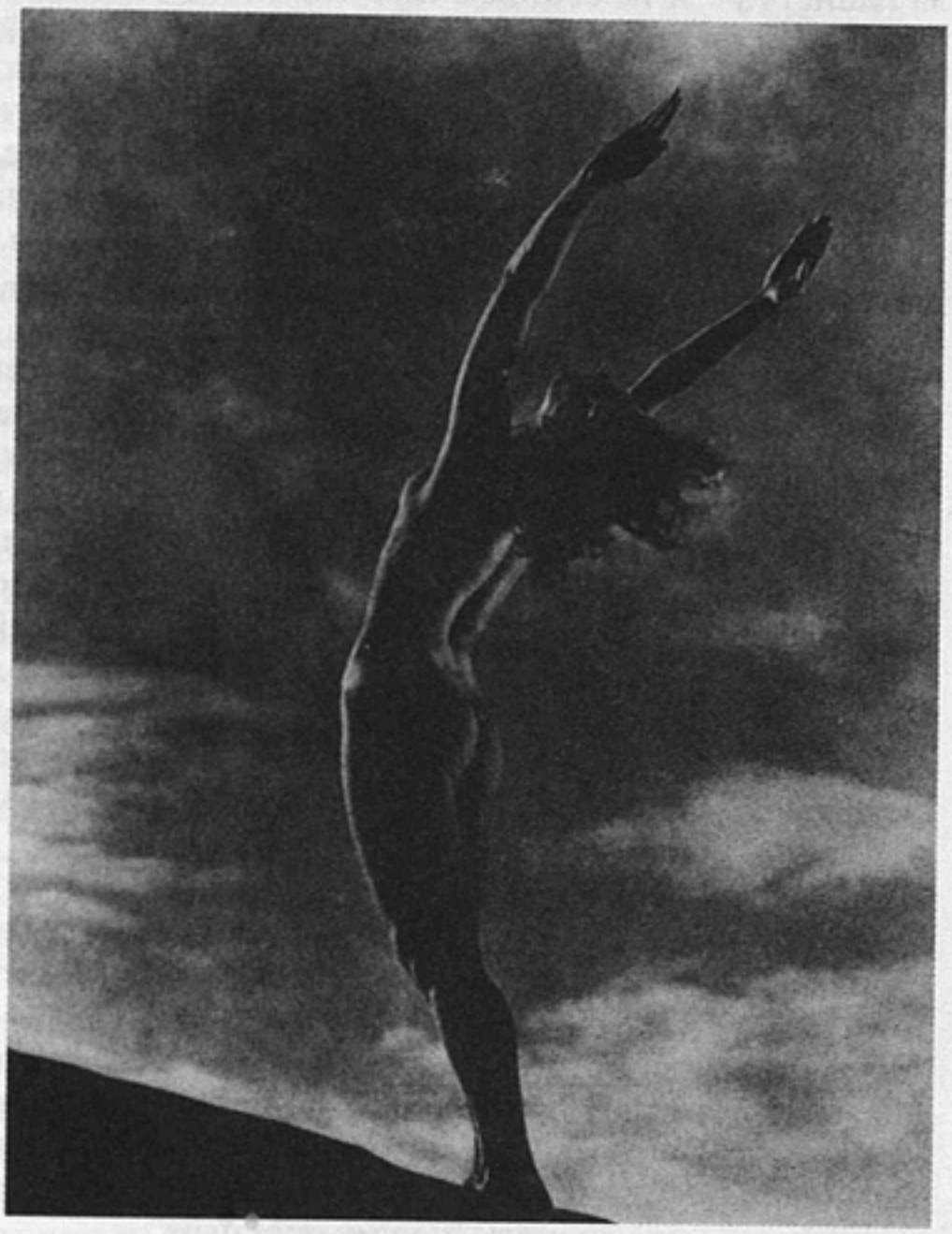


Фото из книги «Красота в Олимпийской борьбе»

картинку, то есть снимая снизу, когда флагштоки направлены к небу. Поймите, для меня эта чисто технологическая тема чрезвычайно важна, так как меня часто упрекали в том, что я сознательно показывала сверхчеловека. Но это абсолютнейшая чушь. В последние несколько лет я получила очень много диссертаций, написанных по моим фильмам. В них повторяется основная тема: идеология, фашизм. Меня постоянно упрекают в том, что я придерживаюсь идеологии фашизма, что мое искусство является фашистским, потому что я снимаю людей с нижней точки. Но это объясняется чисто практически: если снимать традиционно с задним планом, как это делается в киножурналах, то такая точка съемки не позволит передать максимальное напряжение. Ведь я не возвышаю спортсмена, все спортсмены одинаковы. Получил ли кто-то золотую медаль случайно или нет — не важно, другой так же хорош, только ему в данный момент повезло меньше. Меня постоянно подвергали нападкам и за «Триумф воли». И я это понимаю. Я понимаю это и сегодня, по прошествии стольких лет. Когда я сделала этот фильм, его стали превозносить повсюду в мире, не было ни одного критического голоса. Почему же после войны вдруг появляется клевета,

до войны ведь ничего этого не было? Причем исходит хула от тех же самых людей, которые когда-то фильм хвалили. За «Олимпию» я получила от Франции три золотые медали в 1937 году, то есть практически за два года до начала войны. Ведь французы не наградили бы золотой медалью немецкий пропагандистский фильм. Они дали золотую медаль произведению искусства, а не пропагандистской ленте. Правда, эту картину можно использовать и для пропаганды тоже, но создавалась она вовсе не как идеологический манифест, иначе я должна была бы воплотить в фильме идеи расизма, а их в нем нет и в помине.

Корр. Действительно, главную роль в этом фильме вы отвели неоспоримому фавориту Игр негру Джесси Оуэнсу. Что, разумеется, было и объективно правильным. А после войны вы жили в Африке у нубийцев, что как раз говорит о вашей антирасистской позиции.

Лени Рифеншталь. Во время работы над «Олимпией» министр Геббельс потребовал от меня: «Я не желаю, чтобы вы отводили Джесси Оуэнсу центральное место. И вообще по возможности выбросьте его». Я этого не сделала. Да, я позднее жила у нубийцев. Это как раз и характеризует меня как антирасистку. Я не была нацисткой. Я не состояла ни в одном клубе, ни в одном союзе, нигде. Я не принимала от властей ничего, никаких титулов, профессорских званий и т.п., как это делали все остальные, например Грюндгенс[7]. Я все это отклоняла. Не потому, что была противницей таких почестей. В самом начале я восхищалась Гитлером — по чисто социальным мотивам. Но не из-за пропаганды расизма. Расизм я всегда ненавидела. Поэтому я не вступила в партию. Я была антирасисткой. Это я доказала всей своей жизнью и своим творчеством.

Корр. Какое значение для вас лично имеют занятия фотографией в рамках всего вашего творчества?

Лени Рифеншталь. Скажу вам совершенно откровенно, что как фотограф я приобрела гораздо большую известность, чем мне хотелось бы. Я не считаю себя блестящим фотографом, я считаю себя мастером кино. Я снимала у нубийцев все подряд, все, что видела. Не существует более полярных по творческим устремлениям художников, чем Хельмут Ньютон[8] и Лени. Ньютон является фотографом-инсценировщиком. Все, что он снимает, он инсценирует. Он был здесь несколько дней назад и фотографировал меня. Ньютон как-то признался, что чрезвычайно ценит меня как фотографа, но что я лукавлю, отрицая свою принадлежность к нацистам. Я погрозила ему кулаком и высказала свое отношение к таким разговорам. Я объяснила ему, что почем. Он со мной помирился, он обнял меня тогда, и теперь мы друзья. Но он, разумеется, не хочет, чтобы об этом стало широко известно.

Корр. Но ведь в кино вы также инсценировали.

Лени Рифеншталь. Нет, совсем нет. Я ничего не инсценировала. Например, крупные планы нубийцев я снимала на ходу, понимаете? Я не просила их позировать.

Корр. Вы не манипулируете реальностью, а снимаете события, которые и без вашего присутствия протекали бы точно так же. А отдельные реальные сцены являются для вас сырым материалом, с помощью которого вы создаете новую реальность. Инсценированную. Вы ставите художественный принцип, то есть высшую правду, над чисто документальным.

Лени Рифеншталь. Это закон драматургии. Когда отсутствует действие, следует работать только с движением и интересными кадрами либо строить композицию таким образом, чтобы каждый следующий кадр был бы не слабее предыдущего. Ведь между плохим и хорошим существует еще и нечто третье — романтика и напряжение. Есть понятие «кульминация», как, например, стометровка Джесси Оуэнса. Это, без сомнения, спортивная кульминация. Я не могла поставить этот эпизод ни в начало, ни в конец, потому что марафон оказывает еще более сильное воздействие. Поэтому я поставила забег Оуэнса в середину. Я отсняла огромное количество материала, чтобы потом иметь возможность смонтировать самые разные версии. И тут существует еще что-то, чего до сих пор никто не заметил, но что имеет много общего с нарастанием напряжения. Может быть, мне удастся показать это на примере прыжков в высоту для мужчин. Итак, как мне удалось добиться здесь нарастания напряжения?

---

[7] Густаф Грюндгенс — актер, режиссер, театральный деятель.

[8] Известный фотограф немецкого происхождения.

Не только с помощью разноплановой съемки каждого спортсмена. Этого было недостаточно, чтобы получить crescendo. Я сняла финна со скоростью 24 кадра в секунду. Нормальная скорость съемки составляет 24 или 25 кадров в секунду. Затем следующего прыгуна я снимала со скоростью 26 кадров. Следующего за ним — 28, затем 30 и таким образом дошла в конце до 84 кадров. И то же самое я проделала при съемке прыжков в воду. Вначале вы видите спортсмена, снятого в обычном, нормальном режиме. Мы абсолютно не замечаем переход к следующему кадру. Только план становится более затянутым, и благодаря этому глаз может охватить большее пространство. А затем планы становятся все медленнее, пока спортсмены не начинают и вовсе парить на экране. Никто до и никто после меня не использовал темп съемки в качестве драматургического приема. До сих пор этого не заметил ни один критик. Как раз сейчас я получила книгу, в которой описываются все фильмы об Олимпийских играх. Там разобран буквально каждый кадр. Но до этой идеи не додумался никто. Мне с самого начала было ясно, что для того чтобы получить возможность эффектной смены кадров и не избежать повторов, понадобятся различные точки съемок. Чтобы по возможности не повторялся ни один план. Таким образом, я продумала всю эту систему съемки еще при подготовке, включая также и связанные с этим финансовые расходы. Я знала, сколько мне потребуется пленки и сколько операторов будет нужно. Кроме того, чтобы усилить визуальное напряжение, необходимо было совсем убрать звук, чтобы зритель мог только видеть, чтобы он ничего не слышал, а только ощущал атмосферу. Мы сконцентрировали все внимание на голове Джесси Оуэнса. Тут было все выстроено, тут нет ничего случайного. Я провела очень много экспериментов.

Корр. Вы ни в чем не полагались на волю случая?

Лени Рифеншталь. Конечно, нет. Я твердо знала: если я поставлю не на то место хоть какой-нибудь один вид спорта, сильно пострадает весь фильм. Я все испробовала, чтобы точно определить последовательность кадров. Мне говорили: выброси марафон, ты не сможешь интересно показать бег на 42 километра, ведь они только и делают, что бегут. И тогда я задумалась над тем, что же вообще интересного может оказаться в этом действе. Старт. Тут очень много людей, толпа — это интересно. Так же интересно показать постепенное наступление усталости, изнеможение, но этого еще далеко недостаточно. О том, как сделать напряженной концовку, я думала действительно долго, несколько ночей. Пока мне в голову не пришла идея попытаться оптически представить внутреннее состояние марафонца, его чувства. И я подумала, что смогу попробовать показать, как начинает уставать тело, как все сильнее замедляются движения, как слабеют ноги. Спортсмен уже больше не может двигаться, но он хочет продолжать бег. Это состояние передается с помощью громкой музыки и приема «цайтлупы».

Корр. И кадры с тенями бегунов также подчеркивают этот эффект?

Лени Рифеншталь. Да, конечно. Я использовала любую возможность показать бег на экране интересно. Для этого появляются тени. Вначале зритель воспринимает бег как нормальное состояние человека, вначале все, что происходит, показывается реалистически. Реалистически показан и промежуточный финиш. Мы видим, что бегуны устали, но я ничего не подчеркиваю — здесь мне это не нужно. А вот там, где больше ничего не видно, где спортсмены почти совсем обессилены, — вот там-то я и показала, что фильм может быть искусством. Во время Игр некоторые вещи мы не могли снять, нам не разрешили. В отдельных случаях съемки могли бы даже помешать спортсменам. Но эти моменты должны были обязательно войти в фильм, ибо они раскрывали суть олимпийской идеи. И тут мы кое-что сумели снять на тренировках. Например, на тренировках гребцов. Ведь мы не могли снимать во время настоящих соревнований по гребле. Поэтому мы построили стодвадцатиметровую дорожку с операторской тележкой, чтобы можно было снимать с движения последние 120 метров дистанции. А вот крупные планы в лодке мы снимали только на тренировках. У нас были портативные камеры на пять метров пленки с электрическим приводом. Эти камеры мы установили в лодках. Похожая проблема была и с марафоном: мы не могли снимать тени бегунов во время самого забега. И здесь тоже помогли портативные камеры: на тренировках мы укрепили на спортсменах небольшие проволочные корзины с камерой, и марафонец мог таким образом сам отснять пять метров пленки.

Корр. Когда вы видели фильм «Олимпия» последний раз?
Лени Рифеншталь. В полном объеме даже не знаю. Или нет, подождите. Я видела его, когда делала цифровую версию. Что-то года три-четыре назад.
Корр. Вам не показалось, что изобразительный ряд выглядит очень современным, а вот резкие и жесткие голоса комментаторов воспринимаются сегодня весьма отчужденно?
Лени Рифеншталь. Это наследие той эпохи. Тогда было так принято. Но если вы послушаете — именно послушаете — документальные фильмы того времени, то все-таки обнаружите колоссальную разницу между ними и моей «Олимпией». Мне пришлось много повоевать с дикторами, они все привыкли говорить в принятом тогда стиле. А для меня он был неприемлем. Тогдашние дикторы описывали словами все, что видели на экране. Они комментировали: «Вот этот

Лени Рифеншталь
Фото Манфреда Закманна

спортсмен в красных трусах...» Так работали делавшие хронику репортеры, например, Лакен и Бернике, считавшиеся в то время очень хорошими профессионалами. И тогда я сказала: «Стоп, стоп, стоп, половину выбросить, выбросить еще больше. Говорите только то, чего не видит зритель». Поэтому голоса диктора оказалось в «Олимпии» намного меньше, чем предполагал фильм такого масштаба. Сегодня я бы сделала комментарий еще более скупым. Но в то время он и так оказался раза в три короче, чем было принято.
Корр. Вопрос имел в виду высоту звука, эту воинствующую патетику.
Лени Рифеншталь. Это было время, когда так говорили. Звук заморожен во времени, изображение — вне времени, оно современно, как и раньше. В «Олимпии» вы совершенно не ощущаете посторонних, случайных шумов, там весь звук создан автором. Я три месяца занималась микшированием. Пульт имел во-

семь каналов, на одном — изображение, на остальных семи — звук. А мне нужно было шестнадцать. И вот семь звуковых каналов я сводила в один. Если звучание оказывалось слишком громким, то приходилось что-то убирать. Раньше технически это было сделать в сто раз труднее, чем сейчас.

Корр. Вы отделили кино от литературы и изобразительного искусства.

Лени Рифеншталь. Да, я рассматриваю его как самостоятельный вид искусства.

Корр. Вам удалось бы создать фильмы с такой драматургией, если бы вы не были профессиональной танцовщицей?

Лени Рифеншталь. Нет. Я думаю, то, что я была танцовщицей и любила спорт, сыграло очень большую роль. Ведь умение двигаться и жить в пространстве, ощущая свое тело его частью, является врожденным качеством танцовщицы. Вообще моя манера снимать фильмы складывается из использования элементов танца, движения, живописи и оптики. Я очень люблю черно-белое изображение, и поэтому сняла свой последний художественный фильм «Долина»[9] в черно-белом варианте, а не в цвете. Как раз в то время, когда все начали снимать цвет. А это было очень жаль, так как черно-белый фильм является совершенно особым видом киноискусства. Черно-белое изображение — это стиль. Это означает, что черно-белый фильм всегда немного более художествен, чем цветной. Очень интересно было бы использовать оба варианта в одном произведении. После возвращения из Америки я прочитала в Париже доклад о киноискусстве. И там говорила об этих проблемах. Вообще это страшно интересно — работать с движением, темпом, напряжением кадра. Все эти приемы — скорость съемки, «цайтлупа» — используются в кино часто. Но в качестве самостоятельных вставок, как драматургическое средство их не применяет никто.

Корр. Существует ваш фотопортрет, на котором вы изображены с лыжными палками, сделанный Мартином Мункаши, спортивным фотографом.

Лени Рифеншталь. Да, их существует несколько. По этому поводу в прошлом году я даже побывала в Америке. Журнал «Тайм мэгэзин» пригласил всех, кто когда-либо был изображен на его обложках. Из каждой страны приехали по два-три человека. Из Германии были Клаудиа Шиффер и Лени.

Корр. Есть еще один фотограф, который сыграл определенную роль в вашем фильме «Олимпия» — Вальтер Хеге. По крайней мере, его снимок был помещен на афише.

Лени Рифеншталь. Хеге очень хорошо снимал архитектуру, скульптуру. В своем фильме я поручала ему снимать архитектурные сооружения, памятники, олимпийский стадион.

Корр. Но кинокамерой, не как фотографу?

Лени Рифеншталь. Они все работали только как кинооператоры, не как фотографы. В качестве просто фотографов у меня работали Рольф Лантин и Артур Гримм, они снимали рабочие моменты. С ними был заключен соответствующий договор.

Корр. Были ли у вас проблемы при съемке обнаженной натуры для «Олимпии»?

Лени Рифеншталь. Моя идея заключалась в следующем: корни олимпийского движения находились в Олимпии, и я хотела показать руины, но это не фигуры, это только камни. И затем, в следующем плане, я от камней перехожу на ландшафт, на Акрополь, на храмы. А с храмов делаю переход на статуи. Затем от пластических фигур мне нужно было перейти к современности. Как? Нет лучшего способа, чем превращение пластической фигуры в фигуру живого человека. Собственно говоря, это ведь логичный, естественный переход — от статуи к человеческому телу, не имеющий ничего общего с идеологией. Эти кадры я снимала на Балтике. Только потому на Балтике, что там был спокойный фон, а вовсе не из-за приверженности к фашизму.

Корр. Разумеется, греческие статуи запечатлели обнаженную натуру. И столь же естественным является переход к обнаженному человеку. Но вопрос состоял в следующем: возникали ли у вас проблемы, когда вы решили снимать обнаженных людей?

Лени Рифеншталь. В «третьем рейхе» в этом отношении не было никаких запретов. Но вот после войны, когда я готовила «Олимпию» к повторному показу — это происходило в особенно тяжелый период моей жизни, — меня пригласили в Бер-

[9] Экранизация оперы Э. д'Альбера (1940—1943). Фильм закончен в 1953 году в сотрудничестве с режиссером Х.Райнлем.

линский киноклуб, где хотели показать фильм. Для этого я должна была представить фильм цензуре. И цензоры потребовали сделать купюры. Сначала мне предписали убрать все сцены с Гитлером, позднее я их восстановила. Но тогда я должна была все вырезать. Каждый план с Гитлером и чествование победителей. И лишь после этого фильм разрешался к показу молодежной аудитории. Но возникло еще одно препятствие: кадр, где была видна обнаженная женская грудь, молодежи тоже нельзя было смотреть. Я боролась против этого запрета, но в результате пришлось с помощью мультипликации прикрыть грудь. Иначе они бы фильм не выпустили. Представляете себе этот контроль? Для меня это была настоящая катастрофа, полный идиотизм. Я лично никогда не отождествляла наготу с эротикой. Для меня нагота есть проявление естественности.

Корр. Объясняется ли это традицией танца?

Лени Рифеншталь. Нет, я была просто внутренне свободна. Я не стыдилась, когда меня фотографировали обнаженной. Когда мы купались вместе с моими сотрудниками, я также всегда купалась голой. Я знаю только то, что у меня лично при виде обнаженного тела не возникало никаких эротических ощущений. Точно так же, например, когда я жила у нубийцев, я вообще не замечала, были они одеты или нет. Мне это было безразлично.

Корр. В начале вашей карьеры стоит танец. И в ваших поздних работах, в подводных съемках, также присутствует танец — нежные гармонические танцевальные движения кораллов и рыб. А все, что стоит между этими биографическими точками, было подчинено борьбе. Это была борьба с горами, борьба с нацистами, борьба олимпийцев, а после войны — борьба через суд за признание вас как художника. Вашу книгу вы назвали «Красота в Олимпийской борьбе». А ведь эти соревнования называются Олимпийскими играми. Почему же вы здесь делаете акцент именно на борьбе?

Лени Рифеншталь. Моя жизнь состоит из двух частей. Первая длилась до конца войны. Это была нормальная жизнь, в которой не было чувства страха — оно мне изначально совершенно незнакомо. Страх появился у меня только после войны. Все, что было после войны, — одна сплошная чудовищная борьба. Это и есть вторая часть моей жизни. На меня обрушились потоки грязи. Меня упрятали в сумасшедший дом, со мной творили невероятные вещи. Да, это была борьба, только борьба. Но я никогда не смогла бы представить себе свою жизнь как жизнь пенсионера. Ни на один день. Я должна быть активной, я должна постоянно находиться в творческом состоянии. Лишь тогда я смогу забыть все, даже боль. Поэтому я и сижу здесь сегодня перед вами, иначе это вряд ли могло бы случиться. Только потому, что мы говорим о проблемах, которые меня интересуют. У меня есть тетрадь, я могу вам ее показать. В ней перечислены все фильмы и замыслы, которые я не смогла реализовать из-за бойкота, из-за обструкции, которой меня подвергли. Я всегда что-нибудь придумываю. И всегда это что-то новое. У меня был проект фильма «Пентесилия», который я начала, но не смогла завершить из-за войны. Стиль, который тогда родился в моем воображении, мог бы дать новое направление в киноискусстве. Совершенно новое. Вот так-то. Творческое начало крепко сидит во мне. Да, вплоть до одержимости.

Корр. Госпожа Рифеншталь, благодарим вас за беседу.

Лени Рифеншталь. Но снимки, которые вы сделали, я, к сожалению, вынуждена попросить непременно мне показать. Я не могу разрешить опубликовать все. Даже Хельмут Ньютон показывает мне свои снимки, и так делает каждый фотограф. Не бойтесь, я не тщеславна.

Корр. Ой ли!

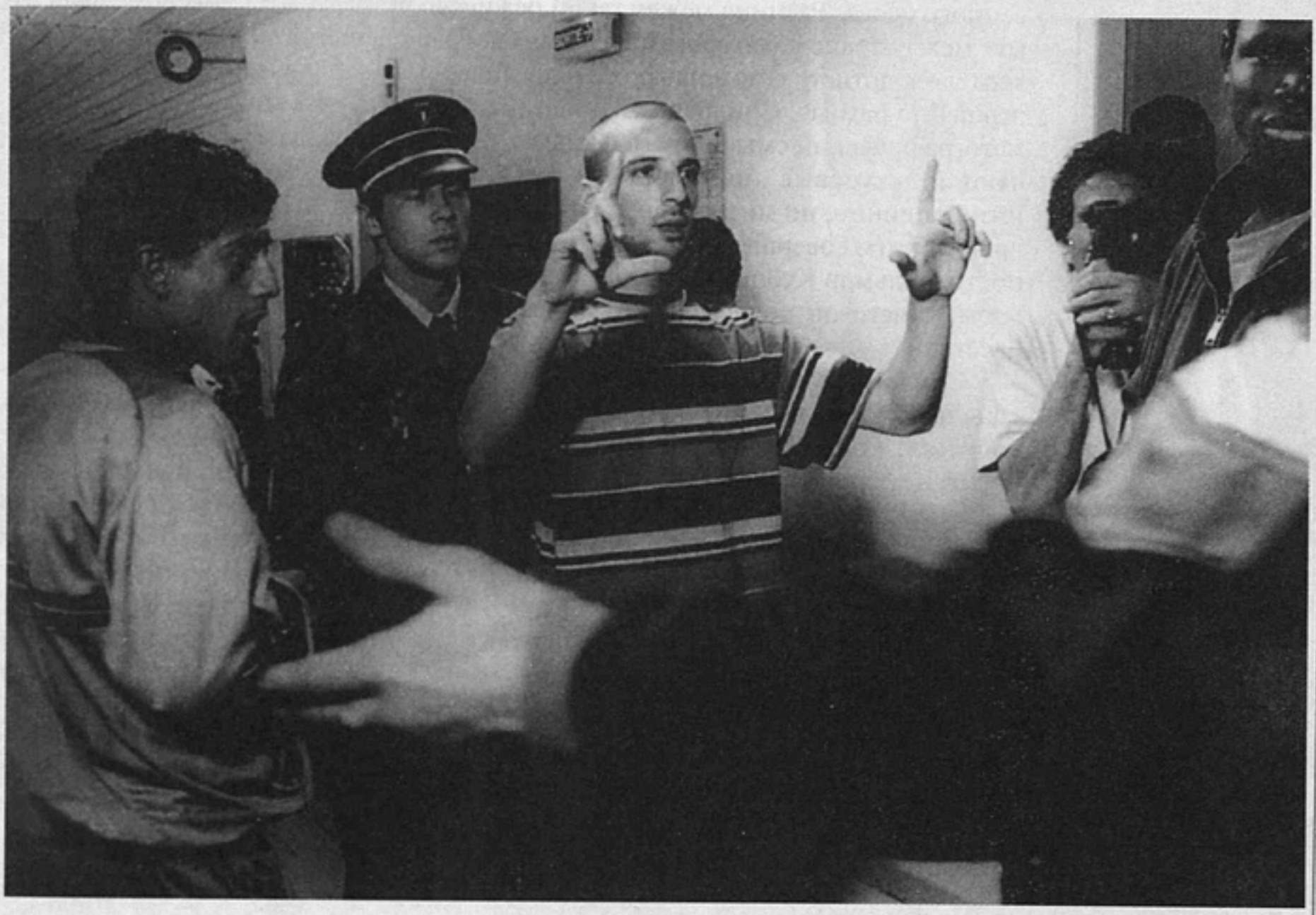
Лени Рифеншталь. Ну хорошо, ну самую чуточку.

Июль 2000 года
Leica World, 2000, N 2

Перевод с немецкого и примечания
Виталия Сеферьянца

МАТЬЕ КАССОВИЦ:

«Фильм всегда ведет режиссера»



Матье Кассовиц на съемках фильма «Ненависть»

Я не теоретик. Я почти не читал книги по кино. Еще реже — критические статьи в специальных журналах. Мне нравится, столкнувшись один на один с фильмом, задать себе потом кучу вопросов: что я в нем понял? Что понравилось, а что нет? Так и учусь — как зритель. Учусь и на съемках. Многое понял, наблюдая за отцом. Или за его коллегами, на чужих съемочных площадках. Когда я был стажером, например, отвечал лишь за маленький участок работы — должен был перекрыть все движение на улице, где мы тогда снимали. Это позволяло быть рядом с режиссером. У меня был сценарий, и когда я видел, куда режиссер ставит камеру, я старался понять, почему он так поступает. Позднее во время просмотра материала я говорил себе: «Ну и зря он там ее поставил, я бы поступил иначе». Однако, увидев потом смонтированный фильм, я понимал, что прав был он, а не я, ибо он учел массу вещей, которые я не принял во внимание. Мне кажется, так и надо учиться — внимательно наблюдая за работой других, а не сразу после киношколы с разгона бросаться снимать. Ибо когда начинаешь снимать сам, учиться поздно: съемки — это гонки против часовой стрелки, так что никогда не удается на чем-то остановиться. В лучшем случае понимаешь все лишь после того, как фильм закончен. Смотришь на результат и думаешь: «Да, тут я совершил ошибку». Алхимия съемок зависит от множества мелких вещей, деталей, которые подчас ускользают. Бывает достаточно нескольких кадров одного плана, чтобы вызвать волнение или, напротив, разрушить всю атмосферу, с трудом созданную усилиями множества людей.

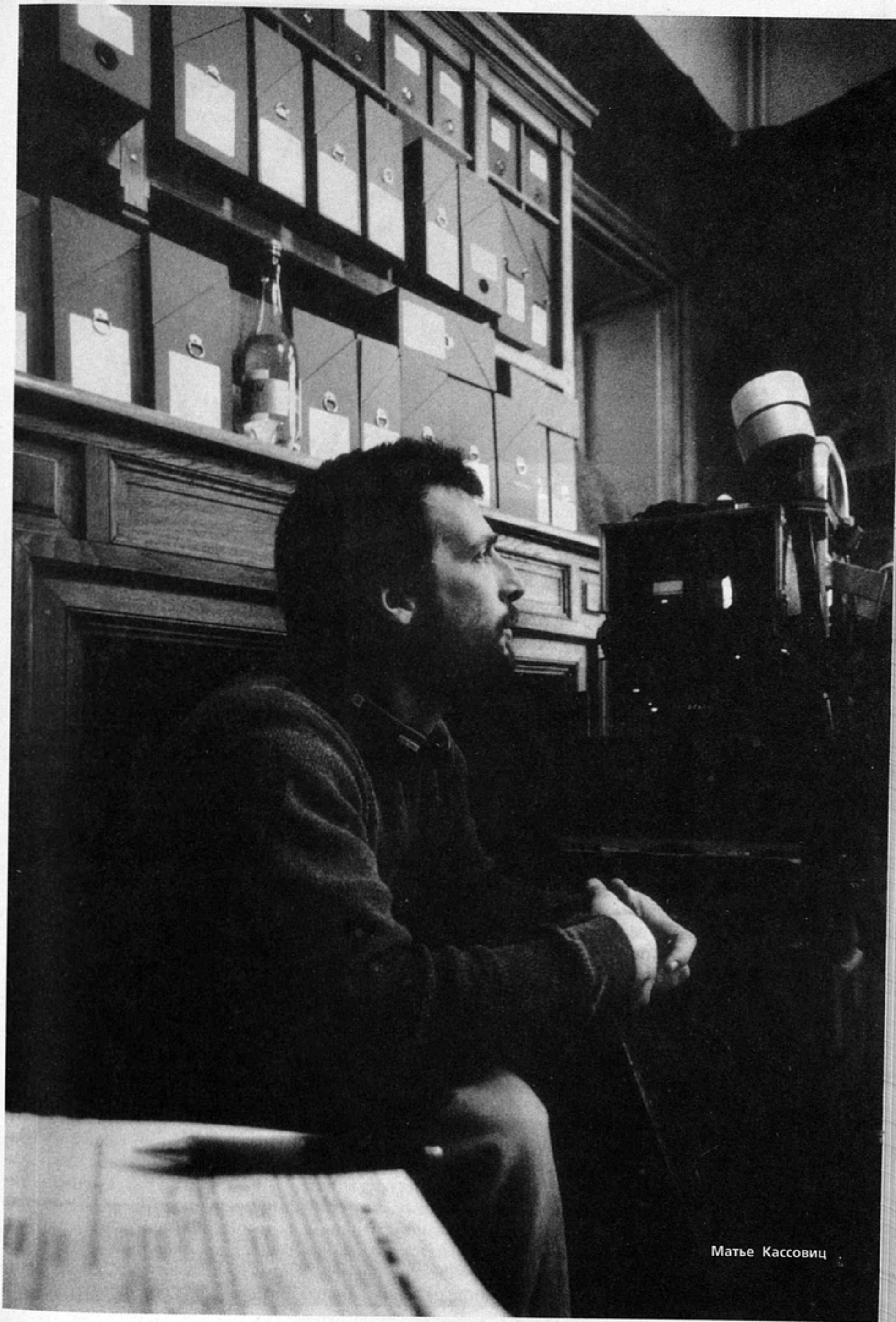
Спилберг научил меня понимать, что камера — это еще один актер

Самый большой урок кино я получил на просмотрах картин Спилберга. Вот когда я понял разницу между ремесленниками, которые использует камеру, чтобы лишь фиксировать то, что видят, и настоящими режиссерами, которые стремятся высказать свою точку зрения на происходящее в мире. Спилберг понимает истинное назначение камеры. У него она — полноправный актер, составная часть фильма. Он заставляет ее жить, и она никогда не присутствует в качестве бесстрастного свидетеля, но помогает понять смысл сцены, сюжета, произнесенного слова. Разница между такой режиссурой и грубым ремеслом такая же, как между трансфокатором и панорамой. Трансфокатор приближает автора и зрителя к артисту с помощью оптики, панорама — физически. Результаты совершенно разные. Спилберг научил меня понимать суть мизансцены, ее кинематографический смысл. В его фильмах не бывает режиссерских ошибок. Случаются вкусовые погрешности, вещи, которые могут не нравиться интонационно, но мизансцены, размещение камеры, ее движение и внутрикадровый ритм совершенно безупречны. Конечно, его картины лишены загадочности фильмов Кубрика, которые завораживают именно тем, что мы не понимаем, отчего он снял какие-то эпизоды или кадры так, а не иначе, хотя и блестяще.

Спилберг и Кубрик преподнесли мне полезный урок: через то, что снимаешь, надо уметь выразить определенную точку зрения. Я всегда старался этого добиться, подчас даже слишком навязчиво. Вспоминаю съемку «Ненависти», сцену, в которой трое ребят становятся свидетелями перестрелки у ночного кабака. Сцена была снята одним планом: мы видим лицо Венсана Касселя, занимающее половину экрана, он смотрит прямо в объектив камеры, а все остальное действие происходит сзади него. Это был очень странный план, который по логике вещей (и для страховки) лучше было бы снять с одной точки, а потом с обратной, чтобы все исправить при монтаже, если не будет достигнут желаемый эффект. Оператор, техники настойчиво убеждали меня: «Давай подстрахуемся, это займет всего пять минут». Я же не хотел, считал, что сцена, снятая с другой точки — объективно, — не будет носить индивидуальный характер. Так что пусть она лучше не произведет желаемого эффекта, но я не прибегну к простейшему способу съемки. Это был чистый выпендреж, и теперь, вспоминая, как я начинал, я понимаю, что часто оказывался смешным в своих требованиях.

Фильм контролирует режиссера

Как ни парадоксально, другой вынесенный мною урок заключается в том, что режиссура должна быть поставлена на службу сюжету, истории, а не наоборот. Режиссер приходит на съемку с грузом своих вкусов, представлений о кинематографе и т.п., но все это необходимо отбросить: к каждому фильму, я думаю, надо относиться как к особой, конкретной реальности. Нельзя сказать себе: «Я успешно пользовался этим приемом на прошлой картине, повторю-ка еще раз». Например, многие сцены в «Убийце(ах)» я снимал одним планом, но то была очень концептуальная лента, и сцена, снятая одним планом, способна была символически «вместить» сюжет всего фильма. Если бы, забавляясь, я поступил точно так же в «Багровых реках», я исказил бы атмосферу фильма. Когда снимаешь жанровую картину, лучше обойтись без излишних претензий. Вообще-то ты имеешь на них право, надо лишь уметь ими пользоваться. Если же действуешь вопреки жанру, назовись Кубриком, но простите, ребята, я-то знаю, что я — не Кубрик! И потому поступаю, как все: уважая законы жанра, добавляю лишь свой «соус», свою «приправу». На картине «Багровые реки» главным было не изменить роману, для чего следовало уважать — пусть это не покажется странным — изобразительную основу книги. При этом я делал то, к чему никогда не прибегал прежде, — снимал с одной точки, а потом с обратной. Но при этом немного подстраховывался, используя разные углы съемки. К тому же я не мог себе позволить радикальных решений. Ибо на фильме, который стоит сто миллионов франков, ты не художник, ты — глава предприятия. На «Убий-



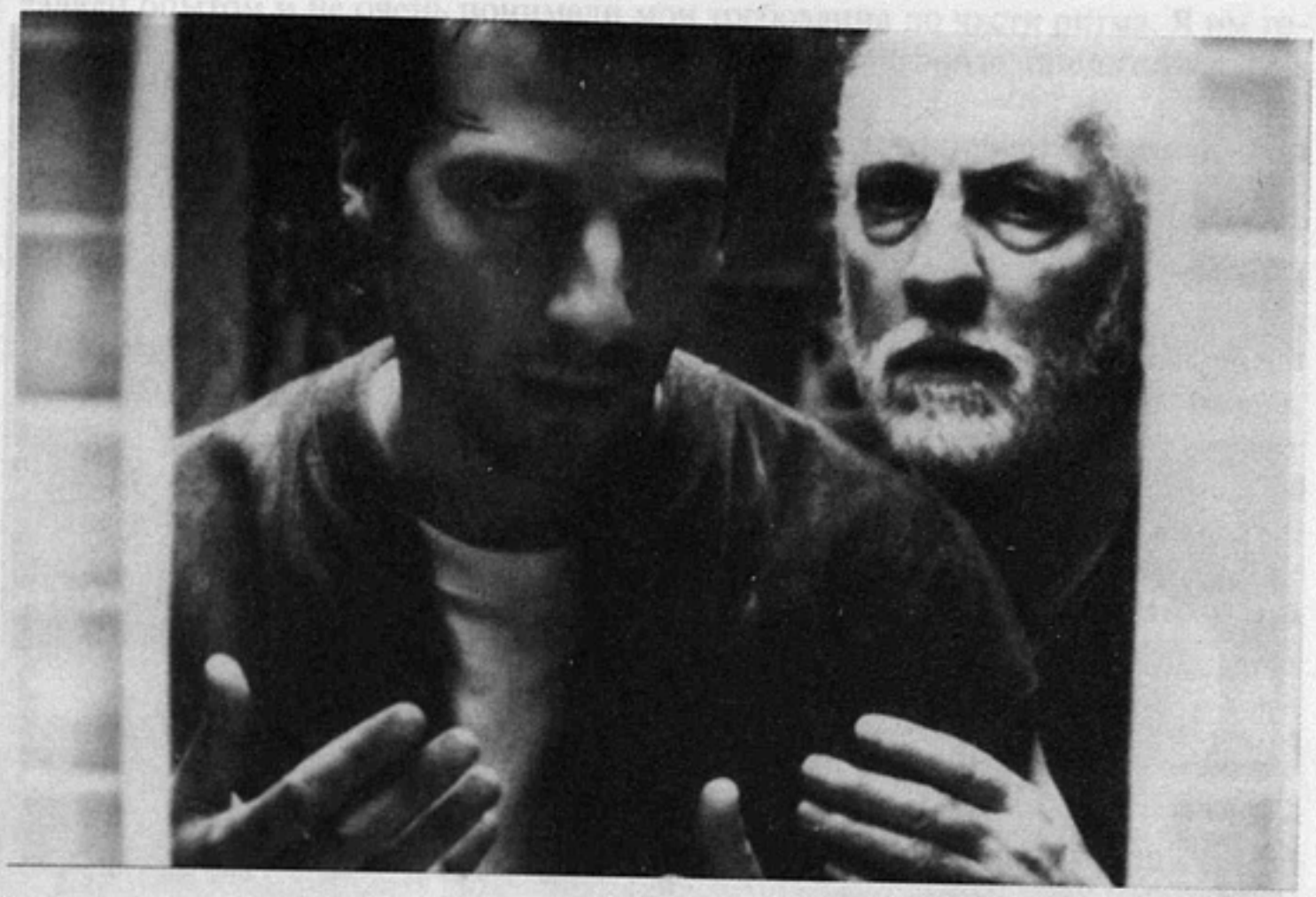
Матье Кассовиц

«Ненависть»

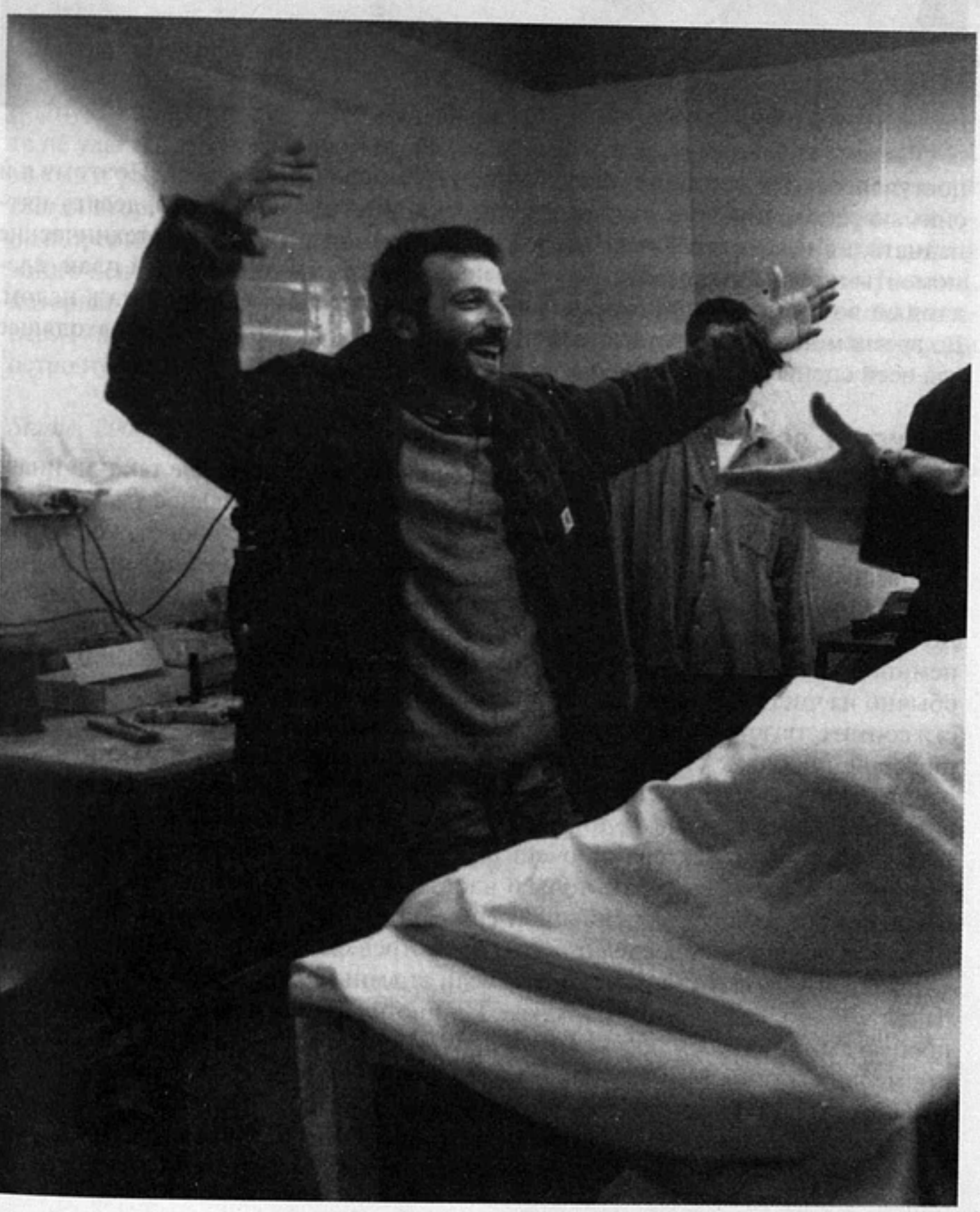
це(ах)» я вообразил себя художником и пробовал разные вещи: «Может, пройдет...» Но на «Реках» я себя ограничивал, ведь не мог же я спустя несколько дней сказать моему оператору: «Я в отчаянии, придется переснять, я попробовал схитрить, но зашел слишком далеко...» В любом случае фильм сам всегда ведет режиссера. На пути создания очень личностных произведений между намерениями режиссера и достигнутым результатом часто возникают требования технического порядка.

У каждого метода есть свои преимущества

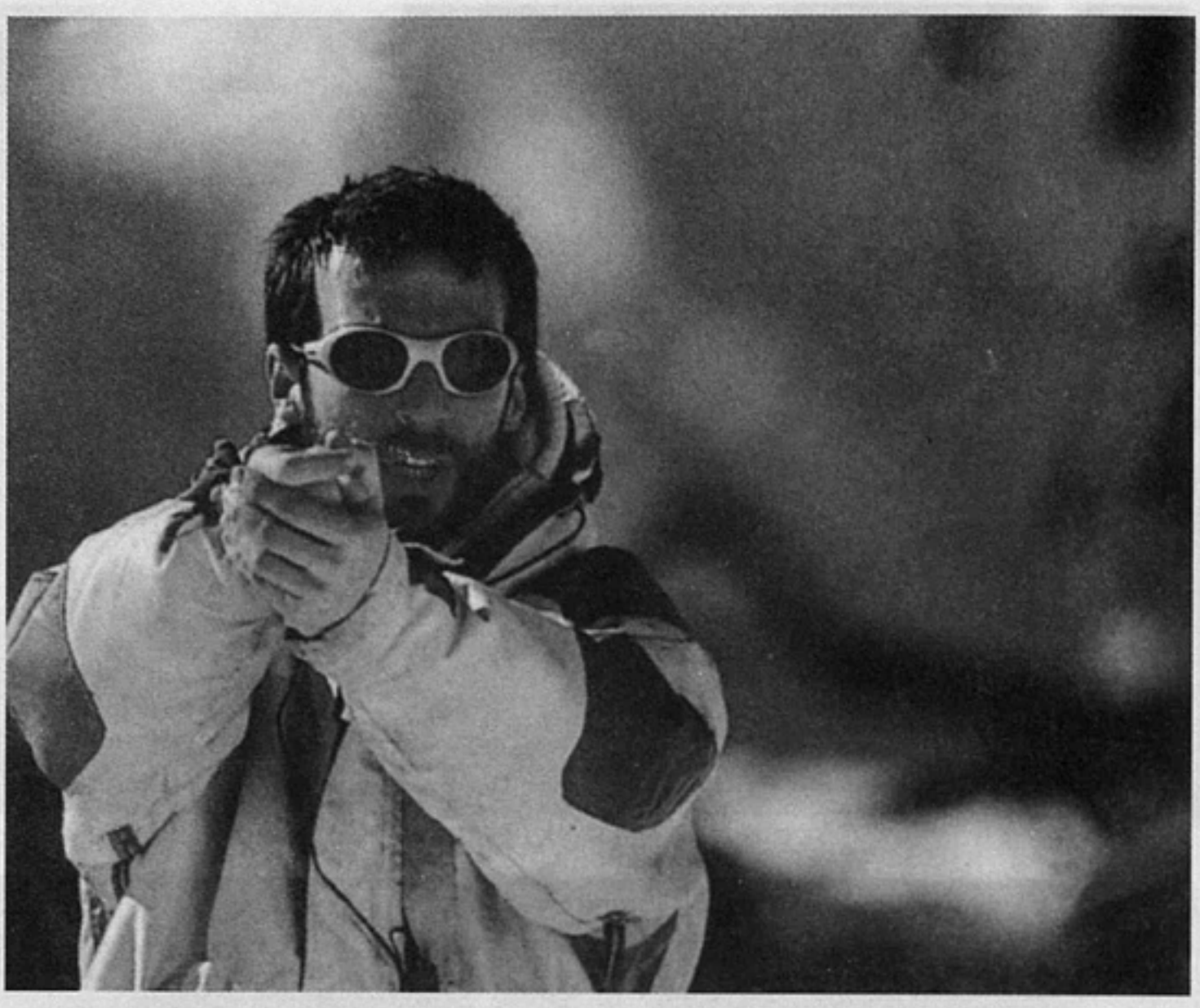
Я еще не овладел подходящим мне методом работы. Я человек несобранный, привык разбрасываться, меня тянет в разные стороны, и это создает проблемы. Приходя на съемочную площадку, вы должны точно знать, что намерены делать, ибо вас дожидается сотня людей и любой из них предложит три варианта решения каждого вопроса. Если вы не определились, то сразу потеряете доверие группы, артистов и в конце концов веру в самого себя. Нужно поэтому с самого начала быть собранным, даже жестким. Мне это пока дается с трудом. Когда я вижу, как работает Жан-Пьер Жене, я столбенею: все намечаемые к съемке планы тщательно определены им заранее. Он даже рисует в сценарии каждую сцену, чтобы все знали, что им предстоит делать. Но всякий метод имеет свои достоинства и недостатки. Жан-Пьер признает это сам. Он так стремится к точности, что это подчас мешает реальной жизни проникнуть в его фильм. Я — полная противоположность Жене, все у меня не очень точно, но зато в фильмах всегда есть подлинная жизнь, энергия. С годами я, правда, остепенился, но все равно принимаю решение, лишь придя на съемочную площадку. Проблема в том, что я очень завишу от своего настроения. А оно может испортиться из-за мелочей. Меня, например, способен вывести из равновесия рабочий, который со скучающим видом наблюдает, как мы снимаем. Я начинаю нервничать, испытываю жуткий страх. Мне не всегда удается воспользоваться заранее сделанной раскадровкой. Я, скорее, привержен старой системе. В зависимости от того что может решить снимаемую сцену — активное изображение, режиссерский акцент или актеры, — начинаю с того, что либо ищу, куда поставить камеру, либо репетирую с актерами. И снимаю уже в ходе репетиции. В первую очередь потому, что если на картине мало денег, стоимость пленки не имеет значения по сравнению с угрозой провалить все целиком. Во время репетиций случаются волшебные вещи, а риск невелик — ну, не получилось, но зато как мило подурачились. К тому же есть артисты, которые выкладываются, лишь когда работает камера. Я не стану их критиковать, ибо сам



«Убийца(ы)»



Матье Кассовиц на съемках фильма «Багровые реки»



Матье Кассовиц на съемках фильма «Багровые реки»

поступаю так же, когда снимаюсь у других. Камера стимулирует. Поэтому я и снимаю репетиции, а потом уже делаю дубли, иногда очень много, десять-пятнадцать, ибо всегда требуется время, чтобы привести к согласию технические моменты и игру актеров. К тому же я знаю, что самый прекрасный план, сделанный во время съемок, отнюдь не обязательно хорош для фильма в целом. Во время монтажа я могу выбрать что-то менее сильное, но более подходящее для всей сцены.

Режиссер должен сам уметь играть

Можно придумывать какие угодно перемещения камеры, но все так или иначе упирается в игру актеров. Уметь ими управлять важно, но главное уметь их выбрать. Если ты выбрал плохого актера, фильм загублен. И наоборот, когда приглашаешь Де Ниро, надо быть совершенно бездарным и даже изощренно порочным человеком, чтобы получить плохой результат. С артистами калибра Де Ниро ваши замечания на съемке сводятся к фразам: «Не так быстро, стань немного левее, вот так, спасибо». Лично я, выбирая исполнителей, опираюсь обычно на чисто человеческие критерии. Я не стараюсь найти актера, в точности соответствующего образу, выписанному в сценарии. Я беру того, с кем у меня хороший контакт, для чего я готов переписать характер героя. В книге «Багровые реки» одного из ментов зовут Карим Абдуф, он марокканец. Но так как я хотел работать с Венсаном, то ради него изменил эту роль. Чтобы наилучшим образом руководить актерами, очень важно среди массы проблем, которые они ставят перед вами, выбирать только настоящие и отсеивать мнимые. Тут мне очень помогает мой актерский опыт. Если актер мне говорит: «Послушай, у меня никак не получается сделать это», посмотрев ему прямо в глаза, я отвечаю: «Хочешь, чтобы я это сам сыграл?» И если это мнимая проблема, он тотчас возразит: «Ладно, ладно, все в порядке». Но иногда артист ловит меня на слове, я пробую сыграть и убеждаюсь, что он прав, — сыграть то, что я предложил, действительно трудно. Мне представляется, что любой режиссер должен уметь играть, чтобы понять актера. В свою очередь, если актер хочет понять, чего добивается постановщик, ему лучше влезть в шкуру не режиссера, а монтажера. На «Ненависти» мне было трудно потому, что оба главных исполнителя не об-

ладали опытом и не очень понимали мои требования по части ритма. Я им говорил: «Вместо того чтобы заставить вас пожить в пригороде, пропитаться нравами этой среды, я лучше отправлю вас в монтажную».

Подчас я веду себя с молодыми актерами, как террорист. Признаю, что именно так и было с актрисой Надей Фарес на картине «Багровые реки». Вынужденная играть сцены драк на высоте 3200 метров над уровнем моря, она в какой-то момент могла пожаловаться: «Мне холодно, я устала». А я отвечал: «Ты мне осточертела, делаем еще дубль». Поскольку она играла роль воительницы, я и относился к ней, как к воительнице. Если бы она играла принцессу, я был бы более любезен! Кстати сказать, я, наверное, слишком часто говорю актерам, что они невыносимы, ведь я и сам бываю таким, когда снимаюсь у других. Занудство вообще присуще актерской профессии, ибо актер чаще всего бывает в фильме очень мало занят. На съемочной площадке он работает в коротких кусках по десять минут каждые два часа. Актерство — это странная профессия: надо обладать очень сильным эго и быть одновременно послушным. Что почти неосуществимо.

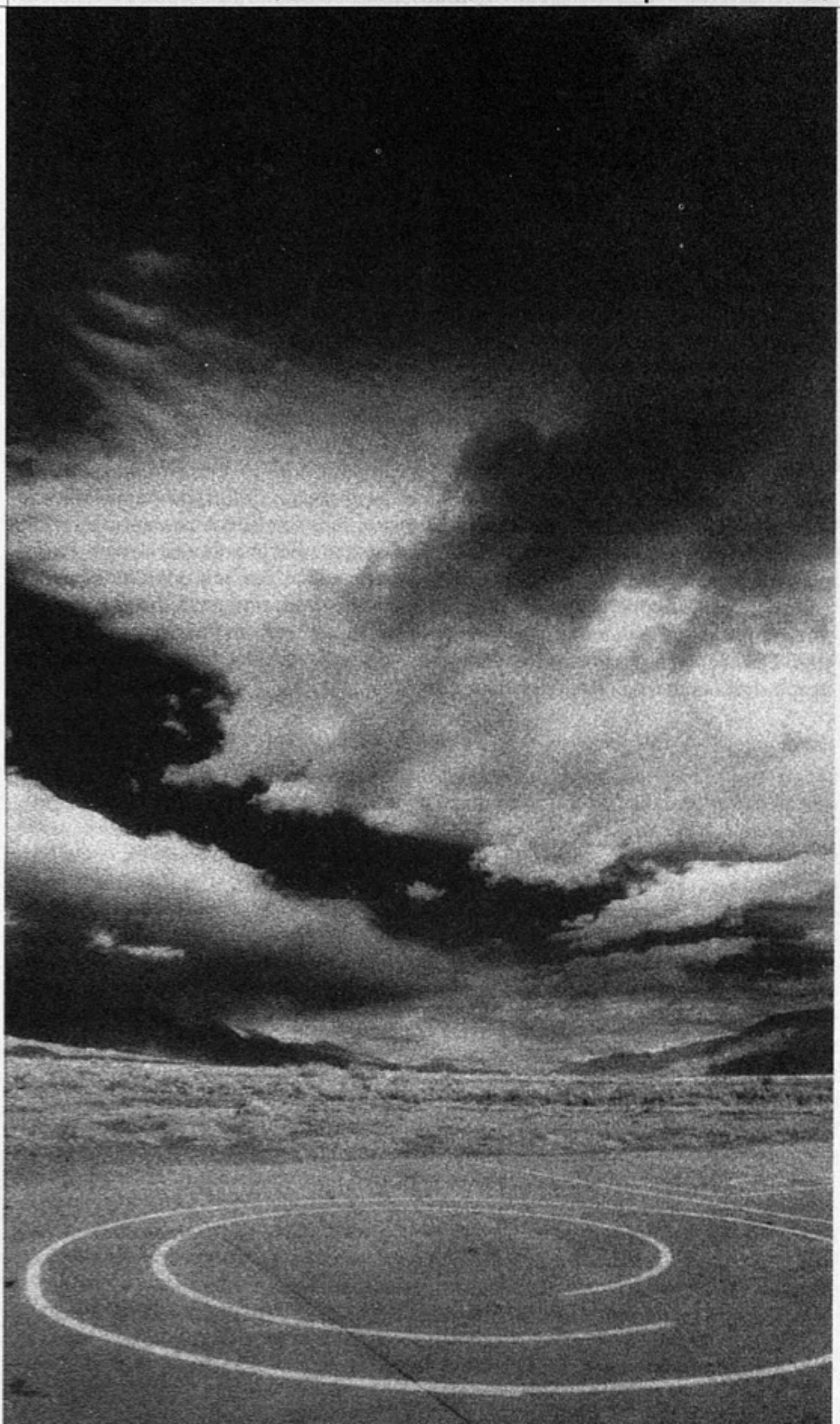
Кинематограф — это не наука

Самая большая опасность для режиссера — почивать на лаврах. То есть думать, что все постиг в кино, все умеешь делать. Я, вероятно, недостаточно поработал над сценарием «Багровых рек», ибо до последнего съемочного дня мы вносили в него изменения. И если все же удалось справиться с ним, то лишь благодаря моей интуиции. Мне еще многое надо освоить в моей профессии, я вообще никогда не перестану учиться. В кинематографе самое гениальное заключается в том, что это не наука. Можно поставить сто картин, а на сто первой испытать полную растерянность. Я убежден, что и Скорсезе при его гениальности и опыте не удается снять картину так, как он ее задумывал. Добиться совпадения замысла и результата совершенно невозможно, ибо в процесс создания картины всегда вторгается уйма случайностей. Либо надо поступать, как Кубрик, который прерывал съемки, если все шло не так, как он хотел, и возобновлял работу много недель спустя, когда снова чувствовал себя уверенным. Либо как Чаплин, который мог сделать тысячу дублей и снимать картину в течение многих месяцев. Так, вероятно, можно приблизиться к совершенству. Но для меня, всегда остро нуждающегося в работе, такой путь закрыт.

Studio, 2000, N 160, October

Перевод с французского А. Брагинского

П У Б Л И К А Ц И И



МИХАИЛ РЫКЛИН

Эссе об эссе

ЗАМЕТКИ О МЕЖДУНАРОДНОМ КОНКУРСЕ ЭССЕИСТИКИ

1. Question to the world

У всемирного конкурса эссе, совместного детища Lettre International, «Веймар-99» и Института имени Гёте, есть своя предыстория. Еще в 1989 году, в связи с двухсотлетием Французской революции, главный редактор Lettre Франк Берберих предлагал провести всемирный конкурс эссе. Он предложил тогда повторить знаменитый вопрос Дижонской академии, ответом на который прославился Руссо: способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов? Конкурс в то время не состоялся, потому что не удалось найти спонсора.

В сентябре 1997 года, когда в Веймаре собрались европейские, арабские, американские и китайские интеллектуалы, ситуация была как раз противоположной: был спонсор, «Веймар-99», но не было вопроса, так как на этот раз было решено не повторять заданный в прошлом, а сформулировать новый, соответствующий запросам конца двадцатого столетия. Хотя отсылка к традиции академических вопросов XVIII и XIX веков оставалась, различия были не менее очевидны. Собравшиеся тринадцать писателей, художников, философов, ученых из двенадцати разных стран и четырех континентов, сами не будучи ни академией, ни вообще гомогенным коллективом единомышленников, должны были предложить вопрос не более или менее замкнутому и немногочисленному сообществу образованных европейцев, а большому числу людей, говорящих на разных языках и живущих в разных культурах. Дело, впрочем, облегчалось тем, что Lettre заранее обратился к девятистам экспертам по всему миру и к моменту веймарской встречи они прислали более ста вопросов, которые хорошо очерчивали проблемный горизонт и создавали предпосылки для дискуссии. Среди присланных было много превосходных, что делало тем более сложным выбор одного единственного вопроса. Многие из них содержали такие слова, как «глобализация», «свобода», «цена», «субъект», «человек»; некоторым из экспертов они представлялись слишком европоцентричными. К счастью, все эксперты разделяли несколько — правда, негативных — критериев вопроса, с которым в конце тысячелетия стоит обращаться к миру: 1) он не должен быть слишком специальным, чтобы не отпугнуть потенциальных участников-непрофессионалов, 2) он не должен быть региональным, то есть либо непонятным другим, либо могущим вызвать у них аллергию, 3) он не должен быть слишком «содержательным», чтобы не подталкивать будущих эссеистов к определенному ответу. Все эти критерии хорошо суммировала философ Агнес Геллер: «Вопрос должен быть простым, понятным и провокативным, таким, на который мы не можем ответить [...] который не циркулирует в массмедиа, является не самоочевидным, а новым, способным нас потрясти. По-моему, это не должен быть вопрос о глобализации, о культурном кризисе, роли демократии или о мультикультурализме». Сложность этого ясного заявления лежит в местоимениях «я», «мы» и «нас», например: «Что нас еще может потрясти?» Ведь то, что может потрясти «нас», вовсе не обязательно будет также воздействовать и на воображаемого Другого, который более двух дней парил над всеми веймарскими спорами. Сплошь и рядом оказывалось, что даже негативные критерии в строгом смысле соблюсти нельзя: метафизический дискурс дал такое число метастазов, что они

пронизали собой и «простое», и «новое», и «неочевидное» и т.д. Выйти за пределы этого дискурса оказалось не менее трудно, чем барону Мюнхгаузену вытащить себя за волосы из болота. Хотя ни в искренности, ни в желании это сделать недостатка не было, любой потенциальный кандидат на победу над «очевидностями» был отмечен родимыми пятнами того языка, который он стремился преодолеть.

Интуитивно всем было ясно, что люди живут в разных, иногда несравнимых условиях, что condition humaine, как выразился живущий в Париже марокканский писатель Абделлатип Лааби, должно писаться не в единственном, а во множественном числе: «Трудно говорить о «человечестве» в обычном смысле слова, когда речь заходит о людях, озабоченных не столько жизнью, сколько выживанием». Сложность, однако, заключалась в том, что никто из собравшихся не владел языком выживания, на котором можно было обратиться к «униженным и оскорбленным» через голову разума. А так как этот радикальный ход не проходил, пришлось довольствоваться словарем философии и его многочисленными ответвлениями. «Сама идея конкурса идей, — заметила Фатима Мернисси, социолог из Марокко, — является западной, поэтому мы просто вынуждены пользоваться этим языком» («Westen ist alleiniger Verwalter der Zeit», — констатировала она в процессе дискуссии).

О том, как трудно было найти общий знаменатель, свидетельствует такой пример. Когда директор «Веймара-99» Бернд Кауфманн, поддержанный рядом других участников дискуссии, предложил вопрос «Какова цена, которую люди должны платить за [прогрессивное] развитие?» — мексиканская писательница Кармен Буйоса отреагировала так: «Я не выношу понятия «развитие» и «цена», поскольку они связаны с прогрессом [...] Как представительница третьего мира я считаю этот вопрос в высшей степени аморальным». Аналогичная судьба постигла и другие вопросы-фавориты. Одни отпали как слишком специальные, другие как чрезмерно региональные и потенциально непереводимые на другие языки, третьи как содержащие слова-табу, число которых по ходу дискуссии имело тенденцию возрастать.

Только в середине ноября 1997 года был окончательно выбран обсуждавшийся в Веймаре двойной вопрос: «Освободить будущее от прошлого? Освободить прошлое от будущего?»

В нем привлекло то, что он не содержал в себе стратегии ответа (ее предстояло выработать самим участникам конкурса), был достаточно провокативным и, как казалось, был способен возбудить интерес в самых разных странах мира. Естественно, он далеко не свободен от слов-табу: так, идея свободы косвенно присутствует в нем в виде глагола «освободить», хотя он более протеистичен, чем соответствующее существительное (в нем заключена не только агрессивность противостояния, но и позитивность освобождения как высвобождения). Дополнительную провокативность этот вопрос приобретал в силу того, что в нем было пропущено «настоящее». Это зияние заметили многие участники, что помогло им сформулировать к основному вопросу свой. На этот вопрос внутри вопроса они по преимуществу и отвечали. Нередко отношение к нему приобретало форму конфронтации, размежевания с ним: оспаривалась сама его правомерность. В других случаях он прямо вообще не обсуждался, но предлагалось такое решение, которое было скрыто направлено против него. Этот феномен подмены был известен еще в эпоху Просвещения, но в данном случае достиг исключительного размаха, стал скорее правилом, нежели исключением.

Другими словами, программа-максимум — формулировка вопроса, в котором отсутствовали бы какие-либо европоцентристские коннотации, — оказалась невыполнимой. Зато выполнена была программа-минимум: двойной вопрос был одновременно суггестивен, прост, способен преодолеть межкультурные барьеры и побудить к самостоятельному мышлению. У всех есть более или менее отрефлексированное прошлое, все стремятся к тому, что представляется им лучшим будущим. Поддерживая двойной вопрос (для меня важно, что именно двойной, а не два вопроса), эксперты в конечном счете руководствовались простым соображением: им самим хотелось бы на него ответить.

Голосуя за него, никто из экспертов не мог предвидеть, что многим участникам конкурса он покажется столь типично «веймарским», а выбравшие его интеллектуалы предстанут эдакими немецкими профессорами, одержимыми чувством вины. Пожалуй, особенно резко это мнение выразил Курт Воннегут в журнале Nation (July, 1998, N 6): «Пока Веймар предлагает миру свои вопросы, нельзя не обратить внимание на их источник. Если же это сделать, они почти неизбежно примут следующую форму: «Освободить Веймар от прошлого? Освободить прошлое от Веймара?»

Если бы все было так просто, как представляется писателю! Дело все-таки, видимо, в том, что «веймарская проблема» не ограничивается небольшим немецким городом, не ограничивается Германией, не ограничивается Западом. Иначе как объяснить, что ее восприняли как свою люди из 123 стран мира?

В самых смелых мечтах организаторы конкурса оценивали число участников в одну тысячу человек. Их оказалось в два с половиной раза больше. Это экспериментальное доказательство того, что вопрос сработал, что он нашел отклик у двух с половиной тысяч людей по всему миру.

2. «Русские» ответы на мировой вопрос

С момента объявления вопроса прошел год. Истек срок подачи конкурсных эссе. Были созданы семь жюри, членам которых предстояло выбрать около пятидесяти лучших эссе на английском, испанском, китайском, русском, французском, арабском и немецком языках. Я стал одним из пяти членов русского жюри. Предстояло прочесть почти триста текстов русскоязычных авторов — самое большое число текстов, когда-либо прочитанных мной за столь короткий срок (с февраля по май 1999 года).

Правило анонимности в проекте соблюдалось не менее строго, чем в конкурсах эпохи Просвещения. Я впервые в жизни ощутил особое «удовольствие от текста» — удовольствие от его анонимности, безымянности. Почти все тексты, от курсовых работ до великих монографий, чьи авторы борются против идеи авторства, безжалостно подписаны. А тут к огромному количеству затраченного труда не могло быть прикреплено главное свидетельство проделанной работы — имя автора. Это давало дополнительный шанс языку.

Второе сильное впечатление относится к диаспоричности русского языка, великого рассеяния пишущих на нем людей (думаю, подобные же чувства должны были испытывать члены английского, испанского и других жюри). Важно не только, на каком языке пишут, но и из какого места и как это место сочетается с прошлыми местами мышления. Например, бывший житель Узбекистана пишет на русском языке о своем опыте жизни в Канаде или немец из Белоруссии (а в другой перспективе белорус немецкого происхождения) сокрушается после поездки в Германию о том, что там отсутствует близкий его сердцу «тевтонский дух». Короче, опыт эмиграции доминирует не только за пределами бывшего СССР, но и в его ныне изменившихся границах: он уже не только не является маргинальным, но и определяет интеллектуальный климат в регионе распространения русского языка (который сейчас охватывает почти весь мир).

Третье впечатление — укорененность русского языка в мировой академической культуре, которая имеет свои центры (например, Париж), но в разных местах стремится работать по сходным правилам. Урок конкурса эссе в том, что современный интеллектуальный мир не столь гетерогенен, как это могло бы показаться до знакомства с таким числом текстов. В нем силен элемент повторения, что отнюдь не исключает особых региональных акцентов внутри единого языка.

Четвертое, что следует отметить, — это ориентация на наррацию и скрытый или явный биографизм. Я бы также назвал эту особенность русскоязычных эссе пафосом свидетельства. Мало кто чувствует себя простым атомом в объективном потоке событий. В рассказываемой во многих эссе истории принимает участие сам автор, его семья, знакомые, члены этнической группы (особенно если это малый народ, например, крымские татары). Через это сито пропускаются абстрактные проблемы времени.

Пятое впечатление. Преобладает желание любой ценой избежать идеализации будущего. В этом можно видеть реакцию на недавнее коммунистическое прошлое, когда достижение «светлого будущего» декларировалось как дело ближайшего времени, планировалось, вносилось в партийные программы. Часто страх перед утопией сопровождается недоверием к настоящему, от которого ищут прибежище в некритической идеализации прошлого (пассеизм). В целом это дает катастрофическую модель исторического времени, от которого ищут защиту в потенциальном, виртуальном, в том, что в принципе не может стать действительным. В русских эссе поражает число предложений о том, как найти в актуальном протекании времени точки обратимости, в которых упразднялся бы его линейный характер. Именно в этом таинственном измерении времени, в обратимом времени многие авторы ищут если не убежище (для того чтобы служить убежищем, это измерение слишком эфемерно), то, по крайней мере, временное пристанище во время социальной бури. Хотя многие плоды западной цивилизации вызывают у

авторов восхищение, им, как правило, чужда концепция линейного времени, а тем более вера в прогресс.

Если видеть в Просвещении прежде всего проект улучшения человечества, ситуация в современном русскоязычном регионе, рассеянном по всему миру, но концентрирующемся в границах бывшего СССР, теперь радикально непросветительская. Дижонская диссертация Руссо — это проект возвращения к природе, так сказать, ретропроект. Пригрезившееся философу прошлое является также разновидностью будущего. В нынешнюю эпоху глобализации подобное глобальное видение невозможно, потому что то, от чего зависит человеческая жизнь, воспринимается как изначально неподконтрольное разуму. Несовершенство настоящего уже не ощущается как нечто временное и устранимое, напротив, настойчиво подчеркивается, что прошлое и будущее существуют только благодаря настоящему, что на них всего лишь проецируют неразрешенные или неразрешимые проблемы настоящего.

Среди русскоязычных эссе преобладали тексты трех видов: академически-философские (как правило, с многочисленными цитатами из классиков и современных западных авторов), художественные, построенные как рассказы, и эссе-свидетельства (также нарративные, но часто с элементами теории).

Были и повторяющиеся региональные особенности. Скажем, авторы из Средней Азии писали о пагубном влиянии русской культуры на их жизнь, о славном прошлом своих народов (например, времен Тимура Тамерлана). При этом некоторые из них были явно людьми русской культуры и не могли писать ни на каком другом языке, кроме русского. Впрочем, антирусские настоения присутствовали и у некоторых авторов из России; достаточно привести названия их эссе: «Патриотизм как ложь нашего времени», «Апология русофобии». Было одно эссе из Туркменистана, в котором автор прославлял последнее постановление президента Ниязова. Было несколько ностальгических эссе восточных европейцев о советском времени; чувствовалось, что авторы уже начинают забывать русский язык. Один «провинциальный философ» написал даже «антимосковское» эссе. Вообще такого рода маргинальных текстов было довольно много, и пусть шансов победить у них не было, как проявления значимых тенденций они представляли большой интерес.

Несмотря на то что значительная часть эссе относилась к одному из трех упомянутых жанров (философское, художественное, свидетельство), предложение одного из членов русского жюри разделить все эссе на три части и судить каждый из жанров в отдельности не прошло. Не прошло, потому что жанры очень условны, признаков «художественности» много в философских эссе, а тем более в свидетельствах. Жанры выделяемы, но в то же время смешаны, синкретичны. Создается впечатление, что что-то существенное и ценное происходит не внутри жанров, а в пространстве между ними, на внежанровом уровне. Другими словами, выбранный жанр, во-первых, условен, во-вторых, не дает преимущества сам по себе, в-третьих, ряд наиболее интересных текстов сочетает в себе элементы всех жанров.

Из трехсот текстов русскому жюри предстояло выбрать восемь лучших эссе, которые будут переведены на английский и немецкий языки и примут участие в финальной части конкурса. Члены жюри оказались более единодушны в своем выборе, чем я мог предположить. На первом же заседании удалось принять список из двадцати пяти лучших эссе, который впоследствие был сокращен до двенадцати. В результате в мае 1998 года было отобрано девять лучших текстов (один дополнительный текст был рекомендован для перевода по настоянию четырех членов жюри). Несмотря на такое единодушие, почти все русские эксперты были уверены, что у текстов на русском языке нет шансов на победу в финале конкурса и что победит скорее всего эссе из третьего мира.

Теперь мы знаем, что их ждал приятный сюрприз, что эссе, которое в национальном рейтинге заняло третье место («Словарь ветров»), будет первым на международном уровне, а первое, по мнению русского жюри, эссе («Темпоцид») займет почетное восьмое место. Войдет в первую десятку и еще одно эссе, написанное на русском языке.

3. Финал конкурса

Перенесемся в сентябрь 1999 года. Сорок три текста, написанных на семи языках, переведены на английский и немецкий языки. Через два месяца в Веймаре должно состояться заседание международного жюри, которому предстоит определить победителей. Организаторы конкурса предоставили и мне возможность ознакомиться с отобранными эссе и принять участие в заседании финального жюри, хотя я не был его членом и не имел права голоса. Участвуя во всех этапах конкурса,

от формулировки вопроса до финала, я оказался естественным кандидатом на роль его историографа.

В отличие от вопросов эпохи Просвещения, на двойной веймарский вопрос нельзя было в принципе ответить «да» или «нет». Требовалась комбинация как минимум двух ответов, которые вступали в сложные отношения друг с другом, порождая вопросы внутри вопроса. То есть отвечающему надо было сформулировать к поставленному вопросу свой. Наиболее интересные эссе посвящались его переформулировке с целью демонстрации невозможности ответа на него. В то же время он раздражал авторов, привыкших отвечать на вопросы экзаменационного типа. Поэтому, первоначально раскритиковав саму постановку вопроса, такие эссеисты пытались «честно» на него ответить, не прокладывая в нем тех путей, по которым хотелось бы идти именно им, не создавая «свой» вопрос. В других эссе — в том числе и лучших — он вообще не упоминается, а лишь присутствует контекстуально, имеется в виду. Значимой в конечном счете оказывалась оригинальность вопрошания, а не та форма — философская, литературная, научная, — которую оно принимало. В России чаще всего этот вопрос расшифровывался как вопрос об отношении к ее недавнему советскому прошлому, претендующего на скорую реализацию будущего, в Китае об отношении древних традиций к недавним западным веяниям, во Франции — об отношении к присутствию в письме различных модусов времени. Тексты же на английском языке писались в столь различных культурных контекстах, что выявить специфику их отношения к вопросу вообще затруднительно. Любопытно, что цитаты из Канта, Гегеля, Ницше, Беньямина, Хайдеггера можно было встретить в русском, английском, испанском, французском текстах. Впрочем, контексты, в которых они присутствовали, были разными.

Первый вывод из чтения отобранных эссе: новое интеллектуальное единство мира действительно существует, но основывается на различиях. Это единство не сходного, а разного, которое уже давно утратило качество экзотичности. И второй вывод: внутри каждого из мировых языков проходят линии размежевания, которые невозможно ни скрыть, ни затушевать; внутри языков работает огромное количество дифференциальных признаков. Я прибег бы к такому сравнению: интеллектуальная поверхность хорошо отполирована, но на ней играет такое количество бликов, что неясно, видим мы саму эту поверхность или блики на ней.

Другими словами, произошла глобализация различного, которое всегда локально и даже в каком-то смысле уникально. Многое из того, что считается противостоящим глобализации — например национализмы, партикуляризмы, расовые предрассудки, — на самом деле является ее собственным продуктом. Эту мысль хорошо выразил в Веймаре Славой Жижек: «Нам следует избегать привычной демократически-либеральной ловушки: вот мы, либералы, сторонники мультикультурализма и терпимости, а нам противостоят фундаменталисты-фанатики. Нет, внушающие нам ужас явления — новые насильственные формы расизма, те же скинхеды — не печальные пережитки прошлого, а непосредственные плоды глобализации».

В новом интеллектуальном климате, отмеченном и глобализацией, и ростом партикуляризмов, пафос свидетельства считывается в редких случаях. Многим вначале казалось, что победит какое-то волнующее свидетельство из страны третьего мира. Но оказалось, что в качестве свидетельства опознается только то, что многократно было пропущено через сито массовой информации, что уже стало частью мирового общественного мнения. Таков, например, югославский опыт последних десяти лет. Поэтому в число победителей вошло эссе сербского автора Велимира Кургуса Казимира Houses. Я не сомневаюсь в достоинствах этой прозы, но другие не менее волнующие свидетельства, считываемые как таковые на национальном уровне, на международном уровне полностью деконтекстуализовались, правила их чтения были утрачены. Чтобы читаться на всех уровнях, свидетельства должны были быть стилистически очень четко проработаны, тогда они становились опознаваемыми через литературную форму.

Итак, 30 — 31 октября 1999 года в Веймаре состоялось заседание финального жюри, которому предстояло определить победителей. После многочасовых дебатов жюри присудило первую премию эссе «Словарь ветров», написанному, как выяснилось после присуждения, двадцатилетней московской студенткой из Самары Иветтой Герасимчук. Это эссе — кстати, единственное из всех сорока трех текстов-финалистов — было построено в виде словаря, повествующего о борьбе анемофилов (сторонников ветров перемен) с хронистами (сторонниками консервации прошлого); оно состоит из коротких статей о в основном вымышленных пред-

ставителях этих течений, инструментах измерения ветров, известных бурях прошлого, маяках, Часовщике (творце мира) и т.д. Автор явно не симпатизирует ни одной из сторон, но обстоятельно описывает детали их древнего противостояния. Стилистически это эссе местами заставляет вспомнить романы Умберто Эко и «Хазарский словарь» Павича. Участники конкурсов эпохи Просвещения подавали свои тексты под девизами, которые фигурировали как в начале самих «диссертаций», так и на конвертах, в которых они присылались. По совпадению девизов в тексте и на конверте и находили победителя, а остальные конверты просто сжигались. Девизом эссе-победителя, по-моему, в данном случае могло бы быть: «Sine ira et studio».

Второе место заняло эссе американского правоведа Луиса Уолчера Time's language. Его автор оспаривает само существование прошлого, настоящего и будущего вне конкретных языковых игр. Поэтому и освобождение одного от другого не имеет для него смысла. Выдержанное в стиле, близком к философии Витгенштейна, эссе в финале неожиданно отсылает к буддийской традиции (непосредственное усмотрение без называния).

Третье место поделили два эссе. Одно из них — Houses — написал сербский журналист Велимир Кургус Казимир. На примере семьи и знакомых автора описывается ситуация в Сербии последних десяти лет. Один родственник находит корни сербской нации в древней Индии, другой, всю жизнь прослуживший маршалу Тито, став антикоммунистом, сохранил прежние коммунистические инстинкты — авторитаризм, поиски врага, уверенность в том, что сложные проблемы имеют простое решение. Старый дом остался недостроенным, а на строительство нового хронически не хватает денег. Так что жизнь протекает между старым и новым домами, в несуществующем настоящем. Второе эссе, разделившее третье место, принадлежит перу уроженца Франции Кристофа Уол-Романа, живущего в Калифорнии, и называется «Метадолг». Это страстный памфлет против колониализма как долга, который самодовольная Европа даже не пытается отдать или просто признать таковым. В постановке веймарского вопроса автор также усматривает продолжение ловушки, в которую западное человечество пытается загнать весь мир, чтобы извлекать прибыль из своего гуманизма. Это и гимн поэтической свободе языка. Обвинения ритмически аранжированы таким образом, что становятся частью поэтико-философской эпопеи, внутри которой долг не может быть возвращен.

Итак, все четыре эссе-победители оказались очень разными, но выбор их во многом закономерен. Надо сказать, что, составляя в Москве приватный рейтинг, я поставил на первое место эссе Time's language, а на второе — «Метадолг»; эссе Houses также входило в первую десятку. Так что, будь я членом жюри, результат принципиально не отличался бы от того, который был достигнут, во всяком случае, в том, что касается первой пятерки.

Но вопрос о том, что значит лучшее и почему ряд очень качественных текстов (в том числе и русских) не был отмечен ни одним из членов жюри, остался без ответа. Хотя выбор в каждом случае обосновывался, нет никакой гарантии, что обоснование не было результатом уже сделанного выбора, его дополнительным подтверждением. Значение имела и сложная идентичность членов жюри. Их отношение к представляемым языкам было — вполне в логике конкурса — очень опосредованным: арабский язык представлял профессор из Вашингтона, французский — известный поэт, уроженец Мартиники, английский — южноафриканский писатель и художник и т.д. Такой состав жюри давал возможность избежать противостояния на языковой почве, защиты текстов на «своих» языках. В результате их фаворитами почти во всех странах стали эссе, написанные не на том языке, который они представляли. На заседаниях международного жюри торжествовал мультикультурализм с акцентом на критике так называемых «мировых ценностей» (так же как на стадии формулирования вопроса было стремление табуировать такие слова, как «глобализация», «свобода», «субъект»), отказаться от которых в конечном счете не удалось. Анонимность текстов и на этом уровне обеспечивала беспристрастность рассмотрения. Имена авторов объявлялись уже после принятия решения, так что я хорошо помню, какое неподдельное удивление вызвал у членов жюри возраст победительницы. Их выбор доказал, что веймарский конкурс, как и дижонский, дал неизвестным авторам реальный шанс заявить о себе. В этом плане решение от 31 октября 1999 года оказалось не менее сенсационным, чем решение Дижонской академии 250 лет назад.

Так что если выбор текста достаточно случаен, то не потому, что критериев

выбора нет, а потому, что в нынешней интеллектуальной ситуации их слишком много и все они срабатывают одновременно. Конечно, даже из уже отобранных сорока трех работ нельзя было выбрать любую, но примерно пятнадцать из них могли претендовать на звание победившей, в том числе и такие, которые не были упомянуты ни одним из членов жюри. Лучшими оказались, безусловно, одни из лучших, однако недоумение по поводу ряда других достойных эссе осталось, видимо, не только у меня.

Конкурс остро поставил проблему перевода. Я имею при этом в виду не только и не столько качество переводов на английский и на немецкий, сколько то, что делает текст переводом уже на языке оригинала, качество его внутренней переводимости, которое пронизывает собой всякое стремление к оригинальности, будучи ее существом, а не случайным последствием. Взять хотя бы влияние романов Эко и Павича на эссе Иветты Герасимчук. При переводе этого текста на английский, нужно было различать и этот уже сделанный автором творческий перевод с русского на русский. В конечном счете выбиралась, как говорил Осип Мандельштам, «выпуклая радость узнаванья», сложнейшая игра многослойного перевода, делающая оригинальность действительно оригинальной и даже неподражаемой. Мы неизбежно оцениваем в оригинале мощь и виртуозность многих кодов перевода, создающих возможность узнавания. В одних языках эти коды проработаны более, в других менее, но они присутствуют повсеместно, и далеко не все из них мы способны считать (особенно если нам неизвестны соответствующие оригинальные языки).

4. Краткие итоги

Вывод первый: в ответ на веймарский вопрос мир заговорил, причем не только на семи языках, которые были предусмотрены устроителями, но и на огромном множестве диалектов, входящих в каждый из них. Аналогия с конкурсами эпохи Просвещения оказалась осмысленной, но явно не покрывающей все аспекты современной интеллектуальной ситуации. Мы живем в мире, где уровень профессионализма так высок, а роль идей так скомпрометирована, что сенсация 1750 года в нем повториться не могла, хотя победительница написала блестящий текст и приобрела известность благодаря успеху в конкурсе. В нынешней ситуации есть свои плюсы и минусы. Да, в современном мире не может появиться такой писатель, как Жан-Жак Руссо. Зато — и это утешает — в нем не может появиться и такой читатель, как Максимилиан Робеспьер, бывший фанатичным поклонником женевского философа. К счастью или к несчастью, у современных просвещенных людей нет разделяемой всеми ими утопии будущего, нуждающейся в подтверждении или опровержении. Поэтому, огорчаясь тем, что невозможен новый Руссо, не забудем порадоваться, что одновременно невозможен (во всяком случае, я на это надеюсь) и новый Робеспьер.

Вывод второй. Языки детерриториализовались и находятся в состоянии возрастающей диаспоричности, практически уже не принадлежа национальному пространству; возможно, что взлет национализмов является реакцией на это обстоятельство. Идентичность пишущих стала чем-то чрезвычайно хрупким и зависящим от большого числа внешних обстоятельств. Принадлежность к культурам с более традиционной (иногда еще коллективной) идентичностью — то есть по определению «бедным» — воспринимается их членами то как высшая несправедливость, то как высшее благо. Но и там, где идентичность пытаются конструировать из готовых блоков, поставляемых массовой, академической и элитарной культурой (они все больше сближаются), это вызывает приятие — и даже восторг — одних и протест других.

Вывод третий. Организаторы конкурса и приглашенные ими эксперты втайне надеялись, что за Геркулесовыми столбами известной писательской и академической культуры обнаружится интеллектуальная жизнь, которая, если удастся поднять ее на поверхность, заявит о себе смело и оригинально. Конкурс парадоксальным образом и подтвердил, и опроверг это ожидание: интеллектуальный мир оказался гомогеннее, чем предполагалось устроителями, но все же не настолько гомогенным, как этого хотелось бы пророкам глобализации. Глобальность этого мира реальна, но она необходимо вписана в локальные ситуации, так что в процессе глобализации утверждается также и логика конкретных локальных ситуаций.

ИВЕТТА ГЕРАСИМЧУК

Словарь ветров

Вопросов без ответов не существует. Ответы эти известны Богу, но могут быть неизвестны нам. Мы ищем эти ответы, чувствуя интуитивно, что они есть, — и находим рано или поздно. Но часто найденное не удовлетворяет нас. Мы сомневаемся и ищем вновь, стремясь приблизиться к совершенству Бога, знающего все.

Такова природа человека. В бесконечных спорах мы часто не замечаем, что, по сути дела, пришли к согласию — просто называем одни и те же вещи разными именами. И напротив, бывает, что самые глубокие противоречия скрываются там, где мы их не видим, называя по привычке совершенно различные вещи одним и тем же именем. Ученые и философы до сих пор ищут ответы на, казалось бы, самые простые вопросы — что такое точка, прямая, время, бесконечность, Бог. А ведь мы употребляем эти слова каждый день.

К тому же разные люди в одном и том же предмете или явлении могут усмотреть совершенно различные вещи — в зависимости от того, что они хотят увидеть. И это порождает новые разногласия и споры, новые вопросы.

Воистину человек хочет узнать ответы на все вопросы. Он хочет использовать возможности своего мозга на сто процентов, не задумываясь о том, что же будет потом. Но картина мозга, исчерпавшего свои возможности, выглядит просто удручающе! Вмещающий в себя бездну информации, он не способен породить более ни одной новой мысли. Неудивительно, что нам так хочется, чтобы наши способности были бесконечны.

Человек присваивает свойство бесконечности самым дорогим для него вещам: Богу, своим возможностям и чувствам (то, что everlasting love все же находит свой конец — хотя бы со смертью любовников, уже не так важно). Так же бесконечны, хотим мы верить, пространство и время. Ведь если они конечны, число вопросов и ответов тоже конечно и рано или поздно человеку нечего будет больше познавать.

Рано или поздно... Категория времени уже дважды проскользнула в наших рассуждениях: оба раза, когда мы говорили о поиске ответов. Действительно, время — это то, что отделяет для нас постановку вопроса и получение ответа. Разница в прошлом, настоящем и будущем для нас состоит в конечном счете в количестве познанного нами, в числе узнанных ответов. Это те ответы, которые Богу не нужно искать, ибо Он знает все. Ведь если Он действительно всемогущ, то способен познать все бесконечное многообразие мира — во времени и пространстве — одномоментно. Время не нужно Богу. События, воспринимаемые нами с интервалом в несколько веков или тысячелетий, для Него едины, как един и весь этот мир — Его творение.

Это четкое единство времени интуитивно прочувствовали еще древние — индусы, эвенки и др., — представлявшие время как человека или животное, а каждый временной промежуток соответствующим какой-то части тела. Древние понимали, что нельзя отделять день ото дня и год от года. Нельзя освобождать прошлое от будущего, а будущее от прошлого, как нельзя освобождать правую руку от левой, а левую от правой. И в этом — высший замысел Господень. Делить время — значит уничтожать его, как это продемонстрировал Зенон Элейский, все в той же погоне за ответами на неразгаданные вопросы.

Впрочем, Зенон лишь один из многих. В любом человеческом обществе всегда находились люди, склонные заниматься подобной вивисекцией времени. Слава Богу, что у них никогда ничего не получалось.

Одни, вооружившись примером гомеровских лотофагов, стремятся «освободить» будущее от прошлого. «Словарь ветров» называет их «анемофилами». Они твердо верят в то, что время бесконечно, и их не интересует, сколько его уже истекло, — ведь бесконечности нет предела и нет предела изменениям мира в ней. Анемофилы приветствуют любые перемены и предпочитают ветер его отсутствию, даже если это самая сильная буря.

Другие ценят время превыше всего, ибо считают, что это дар Божий и бездумно тратить его — величайший грех. «Словарь ветров» называет их «хронистами». Хронисты не уверены в будущем, как не уверены они и в том, что время бесконечно. Зато они уверены в прошлом — и тем паче стремятся «освободить» прошлое от будущего, несущего в себе вместе с ненавидимыми хронистами переменами неизвестность.

Анемофилы и хронисты живут вместе — в реальном мире и мире «Словаря ветров», в каждом из нас. Они любят, страдают, занимаются научными и прочими изысканиями, ведут между собой нескончаемые споры, в которых нет побежденных и победителей, они ищут ответы на одни и те же давно поставленные вопросы, чувствуя интуитивно, что эти ответы есть. И находят — рано или поздно. Часто найденное не удовлетворяет их. Они сомневаются и ищут вновь.

АБСОЛЮТНОЕ ВРЕМЯ — *время*, существующее безотносительно каких-либо циклов, в котором, напротив, все возможные циклы, явления и события, происходящие на различных участках бесконечной Вселенной, могли бы быть соотнесены. Понятие А.В., часто используемое как *анемофилами*, так и *хронистами,* поставлено под сомнение современной физикой, которая оказалась бессильной определить точную последовательность событий во Вселенной. *Селигер Безымянский* так комментирует это положение: «Если Вселенная бесконечна, бесконечно и количество одновременных событий в ней — как бесконечно число событий вообще. Поскольку бесконечность равна бесконечности, *степень уверенности* в традиционном определении *времени*, а тем более А.В., постепенно падает».

С точки зрения хронистов, А.В. должно быть присуще *Часовщику*, способному своим совершенным взглядом охватить сразу всю Вселенную. Классический контраргумент анемофилов базируется на известной цитате из 5-й книги *Григория Ветра*: «Если Часовщик действительно совершенен, то Он способен сразу увидеть всю вечность и все, что в ней происходило, происходит и будет происходить. Время не нужно Часовщику, оно нужно лишь несовершенным существам, людям в том числе. Человек, как известно, способен воспринимать одновременно лишь очень небольшое число вещей».(См. *Семь.*) Возможно, на этой же цитате основывается и следующая фраза, приписываемая Эйнштейну: «Для нас, верующих физиков, разница между прошлым, настоящим и будущим — лишь иллюзия, хоть от нее и трудно отказаться».

АНЕМОМЕТР ФИВАНСКИЙ (ок. 189 до н.э., Фивы Греческие — ок. 148 до н.э., Афины) — *хронист*, принятый анемофилами на службу в Башню Ветров. Настоящее имя неизвестно. После смерти отца унаследовал только долги покойного, с которыми сумел расплатиться еще в молодости. А. занялся ростовщичеством и изрядно преуспел на этом поприще. Мог оценить любую вещь на глаз с 98-процентной точностью и очень высокой *степенью уверенности*. Однако куда исчезло все богатство А.Ф. после его смерти, неизвестно, так как детей у него не было, а о наследниках он не позаботился.

В 159-м был приглашен для проведения инвентаризации в Башню Ветров. После осуществленной им блестящей оценки собранных жрецами материалов (манускриптов, *флюгеров*, камней из *пещер Эола* и т.д.) был принят на постоянную работу в должности Старшего помощника Смотрителя Коллекции. Хотя жрецы прекрасно понимали, что перед ними чистокровный хронист, они не выражали никаких опасений по поводу пребывания в их стане врага: последний настолько гордился достигнутым, что что-либо касающееся будущего вряд ли могло его заинтересовать. К тому же еще не созданное он оценить не мог.

А.Ф. проявил незаурядные способности при оценке разрушений, нанесенных сильными и *сумасшедшими ветрами*, за что и получил свое прозвище (греч. анемос — «ветер», метрео — «измеряю»). На основе его оценок жрецы Башни Ветров установили зависимость между силой *ветра* и средней величиной разрушений и убытком, а затем стали делать прогнозы, которым сам А.Ф. никогда не доверял. В городе тем не менее стали узнавать о количестве кораблекрушений уже сразу после бури, еще до того, как А.Ф. проводил реальную оценку. Но так как результаты, присылаемые из Башни Ветров, всех устраивали, А.Ф. пришлось вновь вернуться к Коллекции и заняться оценкой новых поступлений. Однако вскоре в связи с очередной *смутой* поток поступлений резко сократился и даже иссяк. За неимением неоцененных неодушевленных предметов А.Ф. стал практиковаться на кошках, козах, рабах, а вскоре перешел на оценку коллег и начальства. После разговора с одним из жрецов, содержание которого осталось неизвестным, А.Ф., будучи в очень дурном расположении духа, впервые отправился бродить по окрестностям Башни. Его труп нашли лежащим возле колодца. Очевидно, А.Ф. увидел в воде собственное отражение и не смог себя оценить. В память о сем печальном событии имя А.Ф. увековечено в названии прибора для измерения ветра.

АНЕМОФИЛЫ (греч. анемос — «ветер», филео — «люблю») — первоначально ветропоклонники в Др. Греции. В более широком смысле — все освобождающие будущее от прошлого. А. всегда предпочитают *ветер* его отсутствию, даже если это самая сильная буря. А. приветствуют все перемены, даже если они не являются переменами к лучшему. Такой оптимизм основывается на очень вы-

сокой *степени уверенности* в том, что *время* бесконечно, а *Часовщик* всемогущ. *Григорий Ветер*, столп анемофильства, писал: «Поскольку время бесконечно, а жизнь человеческая занимает какую-то его часть, она тоже бесконечна (часть бесконечности равна самой бесконечности, аксиома, к которой *Анемофоб Великий* пришел еще в молодости). Точно так же если Часовщик всемогущ, а человек и все присущее ему являются частью Его, то человек также всемогущ и должен лишь открыть в себе эти способности».

Общество А. было основано в III в. до н.э. в противовес обществу Кроноса (*хронистам*). Изначально это было религиозное объединение, а сами А. поклонялись всем ветрам — от Борея до Афелия. Постепенно общество переключалось и на другие сферы деятельности, благо А. нашли много единомышленников. В Уставе Общества (время создания неизвестно) записано следующее: «Анемофилом считается человек любого возраста, пола, склада ума и социального положения, который желает изменить свою жизнь, не тяготясь условностями прошлого и уподобить себя ветру, всегда несущему в себе перемены. Истинным анемофилом может являться даже человек, никогда не слышавший о нашем обществе, но верный его идеалам».

А. составляют неотъемлемую часть любой цивилизации, но концентрация их на различных участках Бытия различна. А. делятся на пассивных и воинствующих. Именно из среды А. выходят все *предсказатели*. Замечено, что во времена *смут* число А. резко возрастает, что, видимо, связано с переходом части хронистов в лагерь А. В мирное время происходит обратный процесс. Вот почему, к примеру, все фундаментальные труды, энциклопедии и словари создаются во времена социальной стабильности. Неизвестно, относится ли это утверждение к *Словарю ветров*.

История человечества хранит в себе немало примеров столкновений А. и хронистов. Ситуация, однако, осложняется тем, что эти столкновения фиксируются и исследуются хронистами, изрядно преувеличившими число своих побед и «забывшими» о своих поражениях. А. больше интересуются будущим, вследствие чего в сражениях мечом и пером с хронистами они всегда оказываются лучше подготовленными.

АНЕМОФОБ ВЕЛИКИЙ (ок. 95 — 31 до н.э., Афины) — один из жрецов *Башни Ветров*, порвавший в дальнейшем с *анемофилами* и анемофильством. Настоящее имя — Ксантор. О детстве и молодости ничего не известно. В возрасте двадцати девяти лет был принят на службу в Башню Ветров в должности Младшего смотрителя за *Флюгером*. Сделал блестящую карьеру и вскоре занял третий по значимости пост в Башне — пост Ответственного за Солнечный *Циферблат*.

Через некоторое время (в 58 г. до н.э.) Башню постигла очередная смута. Причиной тому была большая, пришедшая с Востока и на месяц загородившая солнце туча. По Солнечному Циферблату нельзя было более определять время (его определял теперь Ответственный за Водяные Часы, в связи с чем Ксантор отошел на второй план). Согласно его собственным записям, которые он регулярно вел с того летнего дня 58 г, когда стало ясно, что туча пришла надолго, он неустанно молился в течение этого месяца всем ветрам, но ни один из них не унес ненавистную тучу. Тогда Ксантор ушел к *хронистам* и поменял имя. Прозвище Великий он получил уже после смерти за свои труды, активно использовавшиеся его непосредственными преемниками, но устаревшие в довольно скором времени.

Неизвестно, связано ли имя А.В. со словом «анемофобия».

АНЕМОФОБИЯ — боязнь ветра.

Парадокс заключается в том, что хотя *хронисты*, как правило, не любят ветер, особенно сильный или *сумасшедший*, и страдают А., *анемофилы* подобной неприязни к *Кроносу* не испытывают, так как они в большинстве своем просто не интересуются историей и мифологией древних.

БАШНЯ ВЕТРОВ — башня в Афинах, построенная во II в. до н.э. Андроником Кирестом в честь богини Афины Архегетиды. Строение анемофилов. Сохранилась до наших дней. Прекрасный *ориентир*.

Название Б.В. получила уже в современную эпоху — очевидно, по декору. Высота Б.В. — 12,8 *м*, диаметр — 7,9 *м*. На каждой из сторон Б.В., имеющей октогональное сечение, изображена фигура божества *ветра* данного направления

(С — Борей, СВ — Кайкий, В — Афелий, ЮВ — Эвр, Ю — Нот, ЮЗ — Липс, З — Зефир, СЗ — Скирон). Под фигурами ветров находится разметка Солнечного *Циферблата*, так как в Б.В. занимались в первую очередь *измерением времени* (на эту, основную, функцию Б.В. указывает также греч. название здания — «хорологиум» (отсюда и лат. Horologium), т.е. «(солнечные) часы»). В то время когда солнце не светило, использовались водяные часы (греч. «клепсидра») — таким образом измерение времени было непрерывным. На вершине Б.В. установлен *Флюгер* в виде фигуры Тритона, палочкой указывающего соответствующее направление ветра.

При Б.В. находился штат жрецов, в разное время имевший разную численность и состав.

Точная копия Б.В. (построена в 1844 г.) находится в Севастополе при Морской библиотеке (близ Синопской лестницы). Именно посещение этой копии побудило в свое время *Селигера Безымянского* заняться изучением античности.

«Воспоминания о моем первом посещении Севастопольской Б.В., — писал Селигер, — всегда успокаивали меня, даже после самых ожесточенных споров с хронистами на научных симпозиумах и в продуктовых магазинах. Даже Оригинал в Афинах не произвел на меня такого сильного впечатления. Более того, мне до сих пор кажется, что та Б.В. II в. до н.э., о которой я столько читал и которую я многократно рассматривал на фотографиях, и Б.В. в Афинах, которую я увидел во время своей первой поездки в Грецию, — два разных здания, причем последнее — более настоящее, если позволите так выразиться. Впрочем, надеюсь, это все, что у меня осталось от восприятия хрониста, бывшего свойственным мне в известной степени в молодости. Именно этот визит в Б.В. в Афинах и навел меня на путь истинный: я осознал раздвоение *описания* и реальности и услышал вопрос, который до сих пор не дает мне покоя.

— Почему греки занимались изучением ветров и измерением времени в одном месте?

Вопрос был очевидным для туристки, задавшей его экскурсоводу, так и не сумевшему на него связно ответить, но не для меня, столько лет занимавшегося античностью. Я, признаюсь, никогда над этим не задумывался. Итак, почему?

Была ли это первая попытка научного синтеза или просто естественное восприятие вещей? Хронисты привыкли расщеплять единосущный мир на стремящееся к *бесконечности* число частей, давая им все новые и новые имена (см. лингвистическое доказательство бытия *Часовщика Фаты Морганы*). Они делят материю на молекулы, время на прошлое, настоящее и будущее. А ведь есть только единство. Древние эвенки считали время человеком, единство частей которого обусловливает саму жизнь его и здоровье. А что мешало древним грекам считать время и ветер столь же неразрывными, как левая и правая рука, как вчера и завтра? И даже если греки считали время ветром, а ветер — временем, они не были правы более или менее тех, кто объединил бы в своих изысканиях *вентилятор*, Часовщика и лист бумаги, на котором написаны эти строки. Ведь пришли же Минковский и Эйнштейн к идее однородного четырехмерного пространства-времени».

БЕСКОНЕЧНОСТЬ — категория, которой пользуются равно и *хронисты*, и *анемофилы*, хотя никто из них не дал ей удовлетворительного определения и *описания*. Б. характеризует следующее соотношение: каждая из бесконечного числа ее частей также бесконечна, т.е. равна самой Б. Еще *Анемофоб Великий* пришел к такому выводу, впервые задавшись вопросом: что длиннее — прямая или луч? Стоит отметить, что подобное равенство части и целого присуще также нулю.

Б. является характеристикой всех свойств *Часовщика*. Во всемогуществе Его заложена возможность любой из Его частей (Его творения), в т.ч. и людям, стать равной Ему.

Категория Б. приписывается также пространству и *времени*, но далеко не все хронисты согласны с этим. «Что за глупость, — писал в своем «Дневнике одного хрониста» *Майкл Хэддок,* — полагать, что время не имеет конца. В каком-то странном словаре (не помню уже ни его названия, ни как он ко мне попал) я читал, что часть Б. равна самой Б. Но ведь не вызывает сомнений то, что жизнь человеческая конечна. Какие бы громадные планы ни строили мы на будущее и какие бы надежды ни возлагали на него, смерть может настигнуть нас в самый непредвиденный момент. Но жизнь каждого человека, конечно же, занимает определенный отрезок времени. Следовательно, время конечно».

БОЛЬШАЯ МЕДВЕДИЦА (Ursula Major) — созвездие, расположенное в непосредственной близости к Сев. Полюсу звездного неба, ассоциируемое с Севером и северным *ветром* (ср. лат. Septemtrio «семь волов» — название созвездия и сев. ветра). Прекрасный *ориентир*, так как *семь* ярких звезд Б.М. хорошо различимы на небе.

Тем не менее это созвездие вызывало у разных народов различные ассоциации: медведица у греков, колесница, упряженная семью волами у римлян, Одноногое божество по имени Ураган у индейцев киче (Ураган на языке киче и означает «одноногий»).

БЫЧИЙ БИЧ (caw quaker) — *ветер*, известный с давних времен (предположительно первые свидетельства о нем поступили из *Гарамантиды*). Названия получил за то, что заставляет встречный скот пятиться назад, разворачивая его за рога.

ВАВЕЙДВЕРЕЛД ВИЛЛЕМ (Wawydwereld Willem, p. 1921, Виндхук, Намибия) — южноафриканский историк. Труды по древней истории Юж. Африки, *Гарамантиды* и Др. Греции. Ему адресовано большее число писем *Селигера Безымянского*.

ВЕНТИЛЯТОР — устройство, преобразующее электрическую энергию в ветер. Не исключено, что сама эта энергия была получена на *ветряной мельнице*.

ВЕТЕР — «движение воздуха, как правило, горизонтальное» по определению *хронистов* и «отсутствие штиля» по определению *анемофилов*. Различают В. естественного и искусственного происхождения (например, полученный с помощью *вентилятора*).

К изучению, *описанию* и *измерению* В., а также попыткам прогнозирования его европейскую науку подтолкнула Балаклавская катастрофа. В 1856 г. в Балаклавской бухте (у берегов Крыма) внезапно налетевший шторм уничтожил практически весь находившийся у берега англо-французский флот. Балаклавская катастрофа не спасла Россию в Крымской войне, но произвела сильное впечатление на Европу. По понятным причинам упоминается российскими хронистами гораздо реже, чем западными.

«Часто говорят, что человек, в отличие от *Часовщика*, не может управлять многими вещами, временем, например, — писал *Селигер Безымянский* Вавейдверелду. — Но В. тоже когда-то считался неуправляемым и непредсказуемым — до тех пор, пока Балаклавская катастрофа не тряхнула Европу как следует. Именно тогда, в 1856 году, ученые взялись за ум и многого достигли. По крайней мере, сегодня В. не так свободен, как во времена *Анемометра Фиванского* или *Фаты Морганы*».

Касательно разновидностей В. сложились две противоположные точки зрения: многие анемофилы считают, что существует лишь единое движение воздуха, единый В. Хронисты в большинстве своем считают, что В. никогда не бывает одним и тем же — даже пассаты каждый раз несут в себе новый воздух («воздушная интерпретация» знаменитой фразы Гераклита о том, что «нельзя дважды войти в воды одной реки»).

ВЕТРЕНИЦА (анемона) — цветок, название которого практически у всех народов связано с *ветром*, ибо, кажется, ветер заставляет цветы этого растения раскрываться, и у всех людей это вызывает одинаковые ассоциации. Интересно, что жрецы Башни Ветров в переписке с *анемофилами* различных земель и *ветроградов* (переписка завязалась по вопросу, входила ли В. в повседневный рацион лотофагов) многократно расходились во мнениях касательно свойств этого растения, в порывах своего рвения называя друг друга «ветропрахами» и «одноногими медведицами». Но само название В. никогда не вызывало ни у кого ни малейшего возмущения.

ВЕРТОГРАД (церковнославянск.) — рай, земля блаженных, чудесная страна в представлениях различных народов.

В описаниях В. отразились представления людей о лучшей жизни. Никто толком не знает, где находится В. Существование В. относят к *Началу времен*, к *Концу времен* или вообще выносят за пределы этого мира — тогда В. населен богами, душами мертвых и др. сверхъестественными существами.

Люди стремятся попасть в В. — туда, где нет *времени* (см. ниже), где все счастливы и где всегда дует один и тот же *ветер* (у Гомера — Зефир).

Как правило, в В. отсутствует время как таковое: там либо вообще нет «вчера» и «завтра», прошлого и будущего, стоит незакатное солнце, либо смена времени суток и сезонов крайне затянута. Поэтому когда обычные люди попадают в В., это зачастую заканчивается для них плачевно (так же, как путешествие в космос для астронавтов в фантастических рассказах): когда они возвращаются домой, если вообще возвращаются, то выясняется, что один день в В. равняется месяцу, году или столетию обычного мира.

Существует и еще один вариант: люди, достигшие В., забывают обо всем, что было с ними прежде. По этой причине некоторые исследователи считают *Гарамантиду* одним из В. античной цивилизации.

Разновидностью В. следует признать и кэрролловское Зазеркалье, где события происходили наоборот: люди помнили будущее и не знали прошлого, а у Белой королевы сначала появилась ранка на пальце, и только потом она его уколола.

ВЕТРОГРАД («страна ветров», «полюс ветров», «угол ветров») — общее название для районов, где *ветры* сильны и часты, или районов, откуда приходят ветры. Свой В. есть практически во всех уголках мира. Примером В. являются Долина Ветров на с.-з. Китая, вершина Эвереста, называемая «богиней ветров», практически вся Патагония («страна бурь»), фьорд Принса Христиана в Гренландии, столица Намибии город Виндхук (африкаанс. «угол ветров») и т.д.

ВЕТРЯНАЯ МЕЛЬНИЦА — общее название для устройств, преобразующих энергию ветра в др. виды энергии, в т. ч. электрическую. Полученная таким образом энергия в дальнейшем может использоваться для создания искусственного ветра с помощью *вентилятора*.

ВРЕМЯ — понятие, удовлетворительного определения и описания которому не дали ни *анемофилы*, ни *хронисты*, что сказалось на содержании статей «В.» во всех словарях, включая *Словарь ветров*. Так, толковые словари выделяют до *десяти* значений слова «В.», в которых трудно усмотреть единство. В энциклопедических и прочих словарях статьи заполнены в основном информацией о способах *измерения* В. и критикой тех, кто все же попытался дать В. определение.

Для измерения В. изобретено несколько устройств, в частности обычные *часы*. Но измерением и описанием его не занимаются толком ни *хронисты*, ни *анемофилы*, так как первых интересует только прошлое, а последних — только будущее. Словарю ветров представляется, однако, наиболее близким к истине определение В., данное Григорием Ветром: «В. является наилучшей иллюстрацией христианской Троицы, ибо это есть единосущная тройственность прошлого, настоящего и будущего. Но воистину, верю я, у *Часовщика* может быть бесконечное число лиц и имен, как и показала *Фата Моргана* в своем доказательстве Его бытия. Она же писала, что в языке Часовщика существует бесконечное число грамматических форм времени. Но ведь язык лишь отражает действительность. Следовательно, ничто не мешает и В. иметь бесконечное число лиц, а не только лица прошлого, настоящего и будущего — ведь все эти лица единосущны».

Иллюстрацию идеи единства В. можно найти в мифологиях многих народов, например, индийцев или эвенков, представлявших В. как человека или животное, а различные периоды — как части его тела. Тело не может жить полноценной жизнью, если какого-то из членов недостает.

Отношение самого Часовщика к В. вызывало много споров как среди анемофилов, так и среди хронистов. Так, Фата Моргана утверждала, что время не нужно всемогущему Часовщику. Но анемофилы возразили, что если Часовщик не различает времени, то он не всемогущ, и обвинили Моргану в ереси.

ВРЕМЯ ГРАММАТИЧЕСКОЕ — характеристика глагола. *Глаголу Минковского* не свойственна.

Сопоставление систем В.Г. в различных языках показывает путь развития этих языков от сложного к простому, причем то же происходит и с другими структурами языка (см. лингвистическое доказательство бытия *Часовщика Фаты Морганы*).

Единственным исключением в этом ряду упрощений является появление

будущего времени, которого не было в древних языках. Будущее время глагола развилось из конъюктива, что хорошо видно на примере латыни, или из форм долженствования, или желания, что видно на примере германских языков. *Хронисты* даже выдвинули общее правило: чем разветвленнее эти структуры языка, тем древнее сам язык. Согласно рассуждениям Морганы, в языке Часовщика присутствует бесконечное число форм конъюнктива, предполагающее бесконечное число вариантов развития мира.

Отсутствие форм будущего времени как такового в древних языках указывает на то, как неуверен был древний человек в своем будущем и сколь сильное влияние на развитие языков оказали *анемофилы* (при том, что столь любимый хронистами плюсквамперфект постепенно вымирает).

ВСЕХ СВЯТЫХ ВЕТЕР (нем. Allerheiligenwind) — теплый *ветер* в Альпах.

ГАРАМАНТИДА — страна, находившаяся приблизительно на ю.-з. современной Ливии, иными словами, на периферии античной цивилизации.

О Г. сохранились лишь отрывочные сведения. Так, Геродот и вслед за ним другие авторы сообщают, что быки в этой стране передвигались задом наперед. Причина такого странного поведения животных не выяснена. Вряд ли ею были слишком тяжелые рога быков, как писал сам Геродот. Скорее всего, пятиться животных заставлял ветер (см. *Бычий бич*).

В XX в. интерес ученых к Г. резко возрос. Было установлено, что Г. представляла собой страну с довольно высоким уровнем развития. Однако окончательно причины возникновения и упадка этой «Африканской Атлантиды» неясны. Исследованием Г. занимались как *хронисты*, так и *анемофилы* (хотя последним занятия подобными исследованиями вообще чужды). Так, на раскопки в Ливию в разное время приезжали *Хэддок*, *Вавейдверелд* и *Селигер Безымянский*. Двое последних никогда не встречались, но их знаменитая переписка завязалась по вопросам, связанным именно с Г.

Хэддок писал в своем «Дневнике одного хрониста» следующее: «Говорить, что меня заинтересовали в этой истории лишь скалы, знаменитые помимо прочего росписями гарамантов, было бы неправдой. Как истинного хрониста меня не могла не привлечь эта страна, эта *фата моргана* времени (чего-чего, а миражей здесь хватает!), которую долго считали выдумкой Геродота, потом признали исторической реальностью, а сейчас, того и гляди, опять откажутся в нее верить или объявят гарамантов пришельцами из космоса. В любом случае, чтобы поверить в Г., нужно приехать сюда, в пески, где, кажется, ничего не изменилось за 2000 лет (хотя цель нашей экспедиции заключается именно в том, чтобы доказать, что климат во времена гарамантов был более благоприятным и высокоразвитая цивилизация могла здесь возникнуть). И все же здесь ты ближе к прошлому, чем где-либо еще».

«Существует две причины, почему я, будучи правоверным анемофилом, поехал на раскопки в Г., — поясняет Селигер Безымянский в одном из писем к Вавейдверелду. — Во-первых, это моя тоска по прежним занятиям античностью, от которой я так и не сумел отделаться. Во-вторых (причина уже истинно анемофильская), нигде, как в песках, не чувствуешь себя ближе ко времени, ближе к будущему. Неизвестно, где за один и тот же промежуток *времени* произойдет больше изменений — в Европе, у меня на родине или здесь. Только в первом случае происходит что-то неожиданное — *смуты* и прочее, а во втором — то, чего и следовало ожидать — после песчаных бурь каждая (каждая!) песчинка ляжет по-новому. Вчера, кстати, прошла одна такая буря. Мы были предуведомлены и переждали ее в сносных условиях. Разговор зашел о бурях, «бесах пустыни», их голосах и повадках, и я спросил, какие из них самые опасные. Оказывается, нет ничего страшнее невидимого смерча. Обычно ветер набирает в себя по дороге кучу песка, дыма, пепла и пара, образующего на вершине смерчей корону из облаков. И тогда «бес» становится заметным, его легче предостеречься. Но невидимые смерчи «чисты», неожиданны и поэтому опасны. Потом разговор зашел еще о каких-то ветрах, «кошачьих хвостах», кажется. Но я уже не слушал. Я подумал, как верно думали и жрецы *Башни Ветров*, что время как ветер: когда в него набивается всякий хлам, воспринимаемый нами как события, смуты и *памятные даты*, мы хорошо различаем его и пишем историю. А когда нам из современности ничего не видно, мы так и не можем сказать, был ли рассматриваемый период (история Г., например) затишьем или бурей».

Где-то за Г., по тому же Геродоту, находились земли *лотофагов*.

ГИПЕРВРЕМЯ — то, относительно чего можно было бы измерить «бег» времени, подобно тому как мы измеряем сдвиг автомобиля относительно дороги. Однако в подобных рассуждениях мы неминуемо сталкиваемся с релятивистскими системами: дорога движется вместе с Землей, а Земля движется вокруг Солнца — и далее по известной схеме. Так и Г. может двигаться относительно гипер-Г. et ad infinitum, ad absurdum. «Рассуждения о Г.,- комментировал *Селигер Безымянский* в письме к *Вавейдвереду*, — не одного меня заставляли задуматься над старой уже идеей, сформулированной, к примеру, Буастом: «Время неподвижно, как берег: нам кажется, что он бежит, а, напротив, проходим мы». Берег, конечно, не совсем удачное сравнение, но что выбрать, если, похоже, в этом мире нет ничего покоящегося и неменяющегося».

ГЛАГОЛ МИНКОВСКОГО — глагол, не имеющий *грамматического времени*, характеризующий вечные, неизменные истины, например, 2x2=4. Используемые в этом предложении формы инфинитива «умножить» и третьего лица единственного числа настоящего времени «равняется» заменяют собой, по сути дела, Г.М.

Г.М. назван по имени человека, впервые предложившего его использование (идея, так и не воплощенная в жизнь ни в одном современном языке, известном *Словарю ветров*) — Германа Минковского (1864 — 1909), немецкого математика и физика.

Из известных на сегодняшний день языков наиболее близкая к Г.М. употреблявшаяся в жизни форма присутствовала в древнеегипетском языке. В этом языке не было времени как такового. Именно этим объясняются частично жалобы хронистов на сложности в работе с древнеегипетскими тéкстами.

Использование Г.В. позволило бы воплотить в жизнь вторую часть древней формулы, автор которой, к сожалению, неизвестен: «Мы описываем мир во времени, а они — вне его». В эту формулу вместо «мы» и «они» подставляли различные варианты, включая «смертные — боги» и «хронисты — анемофилы». Однако в последнем случае суждение вряд ли представляется истинным, т.к. хронисты используют множество временных форм для описания прошлого, а анемофилы также пользуются ими для характеристики событий в будущем, явно злоупотребляя Futurum Secundum.

ГРИГОРИЙ ВЕТЕР (Gregorius Ventus p. 1347, Аахен, Германия, ум. 1423 ?) — странствующий философ, апостол *анемофилов*. Монах-францисканец, многократно обвиненный в павликианской, арианской, богомильской, собственно анемофильской и прочих ересях. Идеи Г.В. пользовались популярностью, судя по количеству списков его работ, дошедших до наших дней (из найденных за последние пятьдесят лет 16 таких списков 9 признано подлинными). Не исключено, что Г.В. покровительствовали некоторые высокопоставленные лица, но однозначных упоминаний об этом, равно как и о Г.В., вообще не содержится ни в одном дошедшем до нас документе той эпохи, кроме трудов самого философа, аутентичность и принадлежность коих к рубежу XIV — XV веков не вызывает сомнений. Труды эти представляют собой 9 книг с пространными названиями, приводить которые в *Словаре ветров* не представляется необходимым. 1-я часть 5-й книги и 1-я 8-й до сих пор не обнаружены. Помимо этих 9 книг к трудам Г.В. следует отнести работы *Фаты Морганы*, блестящей литературной мистификации, созданной Г.В. и раскрытой только в XIX веке.

ДВОРЕЦ ВЕТРОВ (Хава-Махал) — дворец в Джайпуре (столица штата Раджастхан, с.-з. Индия), построенный в 1751 — 1768 гг. Сохранился до наших дней. Прекрасный *ориентир*.

Дворец как уникальное архитектурное сооружение многократно привлекал внимание *хронистов* и как собственно Д.В. — внимание *анемофилов*.

«Слава *Часовщику*, — писал Хэддок, бывший в Джайпуре проездом, — что Хава-Махал («Дворец ветров») был построен уже во времена, когда здесь появились европейцы — об истории сего великолепного здания с сотнями окон и башенок нам хоть что-то известно! При возмутительном отношении индийцев к собственному прошлому (все, что нам известно из их истории, записано за них чужеземцами!) они не преминули бы провозгласить Дворец творением не человека, а самих ветров или объявили бы его резиденцией какого-нибудь рудры!»

ДОКТОР — *ветер*, оказывающий на психику и здоровье людей крайне благотворное воздействие. Действует расслабляюще и успокаивающе. Известен во всех частях света.

ЖЕНАТЫЙ ВЕТЕР — *ветер* на озере Селигер (Россия), который успокаивается на ночь.

ЗЕНОН ЭЛЕЙСКИЙ (ок. 490 — 430 до н.э., Элея, Юж. Италия) — древнегреческий философ. В ряде своих апорий (парадоксов, не разрешенных современной ему наукой, но оказавших сильное воздействие на нее) показал, что попытка мыслить множество (а тем более *бесконечность*) приводит математику к противоречию. Следовательно, либо множество (бесконечность) не существует, либо не существует сама наука. Считал *время* дискретным, т.е. конечным.

ИЗМЕРЕНИЕ — операция, посредством которой определяется отношение одной (измеряемой) величины к другой однородной величине, принимаемой за единицу. Измерить можно все, кроме *бесконечности*.

При обязательном соблюдении условия однородности можно измерять что угодно чем угодно — вес гиппопотамами, килограммами и унциями, время веками, поколениями и оборотами Луны.

И. известно с давних времен. И. является любимейшей операцией *хронистов*, многократно повторявших фразу Д.И.Менделеева о том, что «наука начинается с тех пор, как начинают измерять».

Для И. различных величин созданы различные приборы (например, *часы* для И. *времени*), эталоны (например, бронзовый локоть для измерения длины, вмонтированный в стену на рыночных площадях некоторых городов Европы) и шкалы (например, шкала Бофорта для измерения силы *ветра*).

Всякое И. связано с погрешностями. Чем меньше единица И. и точнее измерительный прибор, тем ближе результат И. к действительному значению измеряемой величины, точно известному лишь *Часовщику*. При этом Часовщику не нужно И., а уменьшать единицы И. можно до *бесконечности*. То же можно сказать и о бесконечно больших единицах И., используемых современной наукой.

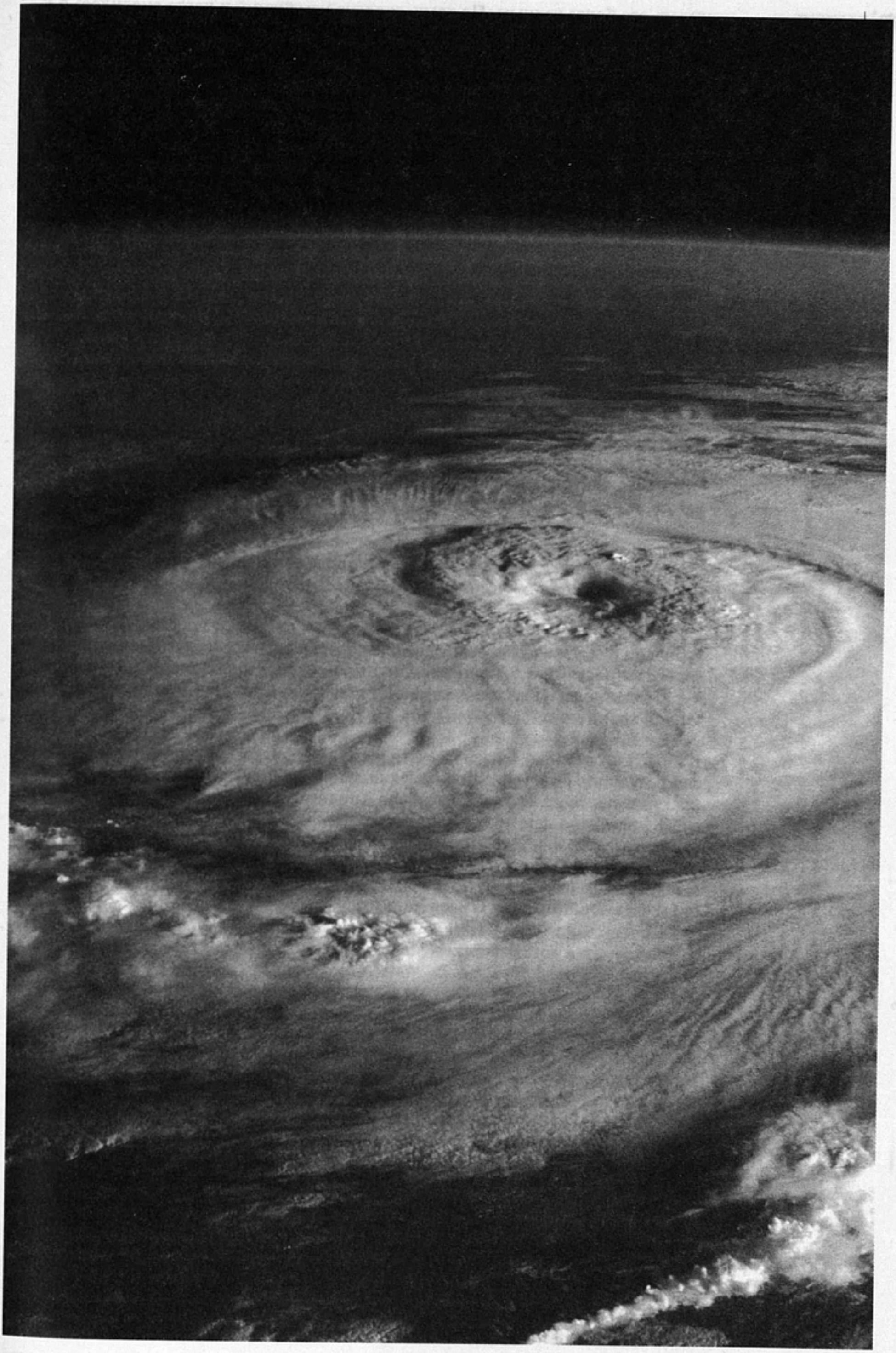
«Размышляя о шагах, сделанных наукой за последнее время в изучении и измерении микро- и макромира, — писал *Селигер Безымянский Вавейдвереду*, — я всегда представляю себе гиперболу, где *x* и *y* принимают все значения от нуля и до бесконечности, причем по оси ординат измеряется микро-, а по оси абсцисс — макромир или наоборот.

В школе гипербола была моим самым ненавидимым графиком. Будучи великим торопыгой, я часто по неаккуратности чертил гиперболу так, что один, а то и оба ее «хвоста» пересекали все же «свою» ось. В результате я получал жирную «пару». Теперь, когда мне представляется эта «измерительная» гипербола, люди на которой выглядят со всеми своими изысканиями не иначе как точками, снующими по «хвостам», я понял, как жестоко было с моей стороны класть предел этой беготне двухмерных человечков.

Предположим, что человечек все измерил, все познал — а что дальше? Он использовал на 100 процентов возможности своего головного мозга — и не может более породить ни одной новой мысли. Воистину, ужасная картина! Поэтому нам так хочется присвоить категорию бесконечности самым дорогим для нас вещам — нашим способностям, возможностям, чувствам, времени и пространству. Поэтому нам так хочется, чтобы «хвосты» «измерительной» гиперболы в микро- и макромир, в прошлое и будущее тоже были бесконечны. Будем надеяться, что Часовщик рассуждает примерно так же и аккуратно чертит свои гиперболы».

КАЛЕНДАРЬ — система счислений *времени*, различная у всех народов. Обычно К. основан на одном или нескольких небесных циклах. Два основных вида К. — солнечный и лунный. Эти повторяющиеся циклы и лежат в основе деления времени.

К. считается необходимым изобретением как *хронистами*, так и *анемофилами*: первыми — поскольку представляет собой удобную систему *ориентиров* в прошлом, вторыми — поскольку позволяет ориентироваться в будущем. Однако, в отличие от хронистов, анемофилы склонны вносить изменения в К., стремясь



сделать его более точным. По тому, сколько изменений и когда вносилось в К., можно судить о преобладании на данном участке Бытия анемофилов или хронистов. Так, в Др. Египте фараоны при вступлении на престол давали клятву не вносить изменений в К. Одну из первых реформ К. осуществил Нума Помпилий. В дальнейшем К. наиболее часто реформировали в ходе и после *смут*.

Все реформы К., в общем, сводятся к тому, чтобы охватить максимально большое число циклов. Ирония *Программы* заключается в том, что у бесконечного числа циклов и общий знаменатель равен *бесконечности*, т.е. идеальный К. должен охватывать сразу всю вечность.

КОНЕЦ ВРЕМЕН — в представлениях многих народов момент, когда люди перестают воспринимать *время*, либо перестав воспринимать мир вообще, либо став равными *Часовщику*. В восприятии людей после К.В., как и в восприятии Часовщика, все события становятся одновременными.

Никто не может с достаточной *степенью уверенности* сказать, когда же наступит К.В.. Согласно представлениям некоторых народов К.В. наступит не сразу, а поэтапно — ему будут предшествовать *смуты*, т.н. эсхатологическое убыстрение времени, нарушения в привычных циклах светил и отказ *от календаря*.

Своего рода малым К.В. можно считать любую смуту.

КРОНОС — в греч. мифологии один из титанов. *Предсказатели* сообщили К., что он умрет от руки собственного сына. К. пытался противиться *Программе* и пожирал собственных детей, но спрятанный от него в младенчестве Зевс, возмужав, убил своего отца.

Народная этимология сблизила имя К. со словом «хронос» (греч. время). Эта ошибка, исправлять которую греки не захотели (чувствуется, что к этому руку приложили *хронисты*), проиллюстрировала известное высказывание «Время пожирает своих детей» и не менее известное выражение «убивать время».

Кроносу (рим. Сатурну) были посвящены кронии в Греции, в Риме — сатурналии (см. *Памятные даты*), в ходе которых господа и слуги менялись своими обязанностями, т.е. происходили добровольные инсценировки смуты.

Созданное в III в. до н.э. в Афинах общество Кроноса было первой организацией хронистов.

КУРИЛЫ (останцы, фигуры выветривания) — фигуры рельефа, образовавшиеся в результате выветривания и имеющие причудливую форму. Распространены практически везде — от о. Готланд до Армении.

К. наглядно демонстрируют работу *ветра* и *времени* и изменчивость даже таких, казалось бы, устойчивых *ориентиров*, как горы. В качестве иллюстрации своих идей К. часто используют *анемофилы*.

На одном из К. в долине Лавендер-крик (США) каким-то анемофилом выбиты следующие строки Омара Хайяма:

Будь свойством мира постоянство,
Родиться наступил бы твой черед?

ЛОТОФАГИ (греч. «поедающее лотос») — мирное племя, земли которых находились где-то за Гарамантидой.

Л. питались «сладко-медвяным лотосом» (Гомер), который дарил забвение им и всем, кого они, будучи гостеприимным народом, им угощали (в т.ч. и спутников Одиссея).

Л. всегда были предметом восхищения *анемофилов* как народ, полностью освободившийся от прошлого. Анемофилами был предпринят ряд попыток найти соответствующий вид лотоса, однако эти поиски не увенчались успехом, а в ходе экспериментов некоторые анемофилы отравились и умерли, освободившись таким образом от будущего. Стоит отметить и то, что некоторые виды *ветреницы* тоже ядовиты. Позже были изобретены вещества, действие которых на человеческую память сходно с действием пищи Л., но, как ни странно, энтузиазм анемофилов сразу поутих.

Что же касается лотоса, *хронисты* выдвинули несколько версий относительно употребления этого цветка в пищу. Свойство отнимать память приписывалось греками этому растению по созвучию его названия со словом «лат», т.е. забвение. Народа же, полностью забывшего свое прошлое, утверждают хронисты,

никогда не существовало, а «Л.» в буквальном смысле этого слова можно называть всех, употребляющих в пищу съедобные части лотоса (семена и корневища).

МАЯТНИК — твердое тело, совершающее под действием приложенных сил (завода часовой пружины, силы тяжести и др.) колебания около неподвижной точки.

Колебания М. совершаются за равные промежутки времени, и это свойство используется в *часах*.

По мнению многих *хронистов*, движения М. (в т.ч. затухающие) представляют собой прекрасную иллюстрацию развития человечества — от *смуты* к смуте, от *Начала времен* к *Концу времен* и обратно.

НАЧАЛО ВРЕМЕН — в представлениях многих народов момент, когда люди начинают воспринимать *время*, либо только появившись на свет, либо будучи изгнанными из *Вертограда* и лишенными возможности воспринимать весь мир одномоментно, подобно *Часовщику*. В большинстве мифологических систем Н.В. предшествует эмпирическому историческому времени и начинается с акта творения мира Часовщиком. Согласно мнению многих *хронистов*, *описание* акта творения во времени интуитивно воспроизводится человеком при *описании* мира вообще.

В представлениях различных народов Н.В. различно удалено в прошлое. Так, разница в возрасте мира у православных и католиков составляет восемь лет. В любом случае, ни один хронист не берется описать Н.В. с достаточно высокой *степенью уверенности* и определить, когда же Н.В. все же имело место. Разнообразие взглядов человечества проявляется, таким образом, в различном восприятии возраста мира.

В различных мифологиях Н.В. описывается, как правило, как полнейший хаос, в последовательности событий часто обратный *Концу времен*.

НОВОЕ ВРЕМЯ — *1. Время*, исчисление которого ведется по новому календарю (новому стилю), зачастую вводимому после *смут* анемофилами с целью хотя бы таким образом освободить будущее от прошлого.

2. Период в истории, начиная с первых буржуазных смут. Выделен хронистами с целью подчеркнуть единство последнего участка прошлого с настоящим (впрочем, самый последний участок прошлого был с той же целью назван *хронистами* новейшим временем), пренебрегая при этом всеобщим единством времени.

ОПИСАНИЕ — выделение и перевод в словесную форму черт конкретного предмета или явления.

О. стремится к полному соответствию действительности (объективности), но этот идеал недостижим, так как любой предмет можно описывать бесконечно долго. По этой причине, а также по сравнению с *бесконечностью* неописанных вещей все старания *хронистов* представляются в лучшем случае каплей в море.

В О. активно используются *ориентиры*, различного рода конкретные и абстрактные понятия. На страницах *Словаря ветров* представляется излишним комментировать в связи с О. средневековый спор об универсалиях. Понятно, что большинство *хронистов* заняли сторону номиналистов, воспринимая реализм как издевательство над человеческой индивидуальностью: они предпочитали называть себя прежде по собственным именам, и уже после — универсалией «человек». К такой позиции хронистов подтолкнуло и изучение древних языков. Известно, что слова, обозначающие абстрактные понятия, появились гораздо позже конкретных: слова «отец» и «мать» древнее более абстрактного «родители».

Следуя путем подобных рассуждений, *Фата Моргана* пришла к своему знаменитому доказательству бытия *Часовщика*: «Современные, вульгарные языки, — писала она, — становятся все проще и проще. Чем древнее язык, тем он сложнее, так как он стремится к наиболее буквальному О. действительности: в нем максимально проявляется многообразие *грамматического времени* и числа (есть не только единственное и множественное число, но и двойственное и т.д.), больше конкретных падежей и меньше абстрактных предлогов, просто больше слов, обозначающих конкретные явления (цвета, родственные отношения и т.д.). Сколь же сложен был праваріант, о котором мы имеем лишь смутное представление и история которого теряется во тьме веков! Этот праязык описывал все многообразие мира числом конструкций, равным числу явлений, предметов и связей между

ними в самом мире, т.е. *бесконечности*. В нем не было абстрактных слов «птица» или «дерево», а было свое собственное имя для каждого воробья или бука. Этот язык слишком сложен для человека, он может принадлежать только всемогущему совершенному существу, т.е. Часовщику. Следовательно, Часовщик существует» (argumentum linguisticum in collectionem Tomae Aquinatis).

С этой точки зрения язык развивается от предельно детализированного к предельно обобщающему, а пределом обобщения в языке, как записано в *Словаре ветров*, является слово «Часовщик».

Понятно, что подобные изменения в языке влекут соответствующие изменения и в О. Анемофилы пытаются составить любое О. как вневременное (для этой цели удобно было бы использовать *Глагол Минковского*), но это им далеко не всегда удается.

Хронисты же пришли к выводу, что в большинстве О. человек, в силу своих психологических особенностей, склонен сводить сущность вещи к ее происхождению (в логике это называется «генетическим определением»). Другими словами, когда составляется О. стола, говорят, что это «предмет из дерева» («срубают дерево»), «состоящий из столешницы и ножек» («из дерева изготавливают столешницу и ножки, и затем их собирают вместе»).

О. мира, с этой точки зрения, есть не что иное, как изложение последовательности его первотворения, так как творение и происхождение всегда мыслятся во *времени*. Действительно, стоит лишь вспомнить первые строки Евангелия от Иоанна, в которых греч. «логос» Св. Иероним не случайно перевел лат. verbum, словом, обозначающим одновременно и «слово», и «глагол» (ср. также этимологию слова «глагол» в русском языке). Ведь глагол и есть то, что отражает время в языке. Для латинян он незримо присутствовал в любом слове, таким образом, в любом О. Следовательно, делают вывод хронисты, любое О. действительно немыслимо вне времени.

ОРИЕНТИР — нечто знакомое, относительно чего можно определить свое положение во *времени*, пространстве, человеческом обществе и т.д. О. может быть любой предмет или явление, если информация о нем уже известна ориентирующемуся. Примеры О.: Столовая гора, даты смут, погоны военного. Пример использования О.: «Это Столовая гора, значит, у подножия ее Кейптаун». Возможен обратный порядок: «Это Кейптаун, значит, над ним возвышается Столовая гора».

К О. предъявляются требования неизменности и заметности. Однако, как говорил Гераклит, «все течет, все изменяется», а заметное для одного может быть незаметным для другого. «Один мой знакомый африканский профессор, — вспоминал *Хэддок*, — с жаром доказывал мне, что у зебры полоски черные на белом, а не белые на черном, хотя я придерживаюсь обратного мнения».

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ — дни, отмечаемые как связанные с тем или иным событием в прошлом. Регулируются *календарем*.

Традиция отмечать П.Д. на основе цикла какого-либо светила отражает определенные особенности человеческой натуры. *Хронисты* отмечают П.Д., чтобы приблизиться таким образом к прошлому. *Анемофилы* считают празднование этих дат тем, о чем с высокой *степенью уверенности* можно будет говорить в будущем.

И хронисты, и анемофилы справедливо видят в П.Д. *ориентиры*. Поскольку создавать такие ориентиры не представляет труда, число П.Д. постоянно множится, особенно если одно и то же событие отмечается одновременно по календарям, основанным на циклах разных светил, как это происходит в Индии.

Важнейшей из П.Д. является Новый год, своего рода юбилей *Начала времен*.

ПЕЩЕРЫ ЭОЛА (пещеры ветров) — пещеры, в которых существует природная вентиляция и создаются все условия для озвучивания *ветра*.

Изучением звуковых эффектов в П.Э. занимались многие ученые. Наиболее известны труды *Хэддока*. Звуковой эффект в П.Э. интересен также для архитекторов концертных залов.

«У каждого свои впечатления от посещения П.Э., — писал Хэддок в «Дневнике одного хрониста». — Меня, например, с самого первого раза не покидало чувство, что я уже был в таких пещерах, что все, что со мной происходит и про-

изойдет, тоже уже было. Странно, в других пещерах мне такой бред в голову не лезет. А в П.Э. я, уходя под завывания ветра все дальше и дальше от выхода, начинаю думать, что я уже был здесь бесконечное число раз. Право, если мир действительно бесконечен, то в нем бесконечное число таких вот пещер, ветров и Майклов Льюисов Хэддоков, спелеологов из штата Кентукки. Какое издевательство над человеческой индивидуальностью! Провались этот мир в какую-нибудь пещеру Эола, не сказать в тартарары, если он бесконечен! Единственное, чего я не могу понять, это почему же меня так основательно тянет в П.Э., что я даже начал серьезно их исследовать».

ПОЮЩИЙ МОСТ — мост через Эльбу в Лауэнбурге (Шлезвиг — Гольштейн), стальные конструкции которого при южном *ветре* издают эоловы звуки. Прекрасный *ориентир*.

Кассета с записью звуков, издаваемых П.М., хранится в фонотеке *Селигера Безымянского* наряду с записями из *пещер Эола* и голосами различных культовых сооружений Старого и Нового Света, также озвучиваемых ветрами по планам архитекторов и скульпторов.

ПРЕДОПРЕДЕЛЕНИЕ — невозможность изменить *Программу*.

Вопрос о П. остается одним из главных вопросов, не решенных человечеством. О П. писали и *хронисты*, и *анемофилы*.

«Идея П., — размышлял *Григорий Ветер*, — невольно наводит на мысль о склонности людей сваливать собственные горести и неудачи на кого-либо, в конечном счете — на *Часовщика*. Действительно, можно сказать, что человеку была предопределена невластность над временем хотя бы потому, что мы не можем изменить прошлое. Но ведь когда-то то, что мы сегодня называем прошлым, было будущим, а из *бесконечности* числа вариантов, предусмотренных Часовщиком (см. *Время грамматическое* — примечание *Словаря ветров*), человек сам выбирает один. Ирония такого предположения, однако, заключается в том, что среди бесконечного числа этих вариантов находится и тот, что обрекает нас на роль марионеток в Его руках. Итак, наши рассуждения не продвинули нас ни на шаг в решении вопроса о П.».

ПРЕДСКАЗАТЕЛИ — люди, чаще всего *анемофилы*, провидящие *время* по собственной инициативе или по заказам других, пренебрегая *ориентирами* и не основываясь на достаточном количестве предварительной информации (собираемой, как правило, *хронистами*).

П. под разными именами известны во всех цивилизациях. Например, некоторые из жрецов Башни Ветров были П. В разное время были популярны различные области специализации П. Так, синоптикам, в т.ч. и П. ветра, сегодня верят примерно с той же *степенью* уверенности, что и астрологам в Средние века.

На протяжении тысячелетий П. пытались постичь Программу и найти взаимосвязь между ее компонентами. За это время они накопили свой понятийный аппарат (в их реквизите множество справочников и словарей, в т.ч. *Словарь ветров*). Однако хотя все П. оперируют понятиями «*время*» и «*бесконечность*», никто из них не дал этим понятиям удовлетворительного определения, видимо, потому что степень уверенности в истинности этих определений, как и во многом другом, у самих П. довольно мала. Тем не менее тех, у кого степень уверенности в соответствующих вопросах еще меньше, П. могут заставить поверить во многое. Хотя П. могут провидеть время целиком, но чаще их спрашивают лишь о будущем. Однако описания прошлого, настоящего и будущего, даваемые П., не могут быть проверены на соответствие реальному положению вещей (впрочем, как и изыскания *хронистов*, касательно которых также часто можно услышать, что они не основываются на достаточном количестве информации). Во-первых, они могут быть истолкованы как угодно. Во-вторых, ни одно *описание* неспособно отразить и тысячную долю бесконечно сложной действительности.

ПРОГРАММА — гипотетический сценарий, в котором содержится все, что было, есть и будет в мире. По сути дела, идеальное содержание Вселенной. Существование П. не доказано, но степень уверенности в ее существовании у некоторых людей очень высока. Создание П. приписывают Часовщику. Общую идею П., так, как она представлена во многих религиях мира, Омар Хайям сформулировал всего в двух строках о Часовщике:

Он нашей драмой коротает вечность:
Сам сочиняет, ставит и глядит.

Вопрос о том, может ли человек внести коренные изменения в П. или хотя бы сыграть commedia dell arte, и является вопросом о *предопределении*.

Попытки изучения П. осуществлялись как *хронистами*, так и *анемофилами*, причем и те, и другие основывались на материале, собранном хронистами. Однако в работе с этим материалом они пошли разными путями: хронисты — путем анализа, анемофилы — синтеза. Хронисты при этом отказываются признать *бесконечность* Вселенной. Ведь если Вселенная бесконечна, утверждают они, то сколь угодно большое собранное ими количество информации никогда не отразит и малейшей доли многообразия мира. В то же время анемофилы отметили, что если Вселенная конечна, то рано или поздно хронистам просто нечего будет делать.

При условии бесконечности мира как на пути синтеза, так и на пути анализа изысканиями можно заниматься бесконечно: ведь атом (греч. атомос — «неделимый») был признан делимым, и не перевелись еще эйнштейны обобщающие и обобщаемые.

Следуя путем подобных рассуждений, и хронисты, и анемофилы пришли к идее *Часовщика*, знающего все, вмещающего в себя все и поэтому являющегося предельным обобщением всего.

Однако в последующем исследователи П. создали две совершенно разные теории, причем раскол прошел уже не по линии хронисты — анемофилы. Согласно первой теории, П., если она вообще существует, необязательно содержит в себе необходимость причинно-следственной связи, и различного рода явления могут происходить не propter hoc, а просто post hoc. Таким образом, полностью исключается возможность познания мира каким-либо способом, кроме непосредственного восприятия или откровения Часовщика. Работа хронистов по выяснению причинно-следственной связи напрасна, так как никаких законов, которым бы следовала П., не существует. Что касается второй теории, то она хорошо известна под именем *Теории Общих Законов*.

РОЗА ВЕТРОВ — график, изображающий режим *ветра* в данном месте. По 8 (или 16) румбам в виде векторов откладываются значения повторяемости ветров. Концы векторов соединяются ломаной линией. По построенной *хронистами* на базе собранного за довольно долгий период материала Р.В. *анемофилы* делают прогнозы ветров на будущее.

СЕЛИГЕР БЕЗЫМЯНСКИЙ (р.1950 г. Куйбышев, ныне Самара) — российский историк и философ. Просил не приводить в *Словаре ветров* его настоящие имя и фамилию. Долгое время специализировался на истории и архитектуре Др. Греции. В ходе своих исследований проникся идеями анемофильства и с 1986 г. называет себя «правоверным *анемофилом*». Участвовал в экспедиции в ю.-з. Ливию, где, предположительно, находилась *Гарамантида*. Автор ряда философских работ, представляющих крайний интерес для анемофилов всего мира. Наиболее известна переписка С.Б. с Виллемом Вавейдверелдом.

СЕМИ ГОР ВЕТЕР (нем. Siebengebirgerwind) — один из ветров в Альпах.

СЕМЬ — священное число у многих народов мира. Священность С. объясняется, видимо, тем, что это число определяет, в среднем, предел человеческого восприятия во *времени*: мы не можем, не смешивая, одновременно воспринимать более семи предметов. Иными словами, если человеку на мгновение показать семь книг, так, чтобы он не успел их посчитать, он после сего эксперимента все же сумеет точно ответить, сколько их было. Если показать ему более семи предметов, он, скорее всего, точно ответить не сможет.

Словарь ветров настаивает на том, что именно С. является отгадкой знаменитого парадокса *Зенона Элейского* о куче («Где предел между кучей и не-кучей? Почему 2 зерна не куча, а 10 зерен уже куча?»).

СЛОВАРЬ ВЕТРОВ — *1.* Словарь, в который вошли определения, *описания*, комментарии, цитаты и персоналии, так или иначе связанные с *ветром*. Истинность всего содержащегося в С.В. (как и любой книги) зависит от *степени уверенности* в ней читателя.

Существует несколько версий относительно происхождения С.В. Ни одна из них не является общепризнанной. Неясно, где, когда и на каком языке впервые появилась эта книга или хотя бы часть ее статей (допустимо, что статьи были написаны в разное время). Неизвестно, является ли состав статей постоянным (хотя, несомненно, число статей находится где-то между нулем и *бесконечностью*). То, что некоторые статьи С.В. явно относятся к концу XX в., еще ни о чем не говорит, — они могли быть написаны кем-то из удачливых *предсказателей*. Неясно, составлен С.В. одним автором или группой лиц, принадлежал этот автор (авторы) к *анемофилам* или *хронистам*.

Ни *анемофилы*, ни *хронисты* не признают эту книгу «своей», говоря, напротив, что С.В. содержит «наглую клевету» и не содержит ценной информации. Тем не менее С.В можно найти в библиотеках как хронистов, так и анемофилов, а списки его появляются и пропадают не совсем понятным образом. Так рассказывают, что видели С.В., напечатанный готическим шрифтом, что этой книгой пользовалась Фата Моргана, и, возможно, именно С.В. означен в описи Коллекции *Башни Ветров*, составленной *Анемометром Фиванским*, как «манускрипт древний и ветхий, названиями ветров изобилующий». Ни один из текстов С.В., появлявшихся в разное время в публичных и частных библиотеках, в памяти компьютеров и памяти людей, авторов С.В., не удалось подвергнуть какому бы то ни было анализу. Как правило, текст исчезал в последний момент при невыясненных обстоятельствах, оставляя свой след лишь в головах прочитавших или создавших его людей. Кто-то из анемофилов даже съязвил: «С.В. непознаваем, как *Программа*».

В момент написания этих строк С.В частично уже отошел в прошлое, частично еще не пришел из будущего.

2. Название, которым озаглавлен ряд книг, не имеющих ничего общего со С.В.1, но, возможно, использовавшихся при составлении его, как-то: метеорологические справочники, настольные книги колдунов, хронистов и т.д.

3. Многочисленные подделки и подражания С.В.1 и С.В.2.

СМУТА — период, когда все происходит вопреки обычному ходу жизни.

«Человеку свойственно надеяться, что никаких С. не будет, — писал *Григорий Ветер*. — *Анемофилы* с высокой степенью уверенности — лишь капля среди остальных людей, привыкших воспринимать время размеренным, как шаг верблюда: они назначают встречи, отбирают наряды для празднования *памятных дат* и откладывают деньги «на будущее». И это при всем при том, что время каждому показывает, как оно может течь, идти, бежать и лететь — то минута тянется вечность, то год пролетает незаметно. И вовсе необязательно знать латынь и читать о «человеческом времени» у Тертуллиана. Хотя чтение святых отцов, конечно же, желательно».

Время С. и крушения планов люди называют «потерянным» или «безвременьем». С потерей привычных *ориентиров* (а в преданиях различных народов все великие С. сопровождаются путаницей в хоре небесных светил — ср. *Конец времен*, считающийся величайшей С. у многих народов мира) *степень уверенности* в будущем у людей резко падает. Человек думает только о настоящем. «Выступающее на первый план во время С. настоящее, — писал *Хэддок*, — не воспринимается людьми как собственно время, что обычно характеризует отношение части и конечного целого (ведь часть *бесконечности* равна самой бесконечности). Следовательно, время конечно».

СТЕПЕНЬ УВЕРЕННОСТИ — сравнительная величина, характеризующая уверенность индивида в истинности того или иного утверждения. С.У. может быть рассчитана по следующей формуле: С.У.= (m-n) /(m+n), где m — число благоприятных оснований суждения (argumenta «pro»), а n — число неблагоприятных оснований суждения (argumenta «contra»). С.У. принимает значения в интервале между +1 и —1. При С.У.= +1 в истинности суждения нет никаких сомнений, при С.У.= —1 нет никаких сомнений в ложности суждения.

Суждения, С.У. в которых равна +1 или —1, относят к вечным истинам. При их формулировке следовало бы использовать *Глагол Минковского*.

С.У во всех остальных суждениях изменяется со *временем*, ведь мы уверены в том, что река не потечет вспять только до тех пор, пока не начнется сильный *ветер*, дующий навстречу течению. Однако об этом часто забывают *хронисты*.

Существует мнение, полностью отрицающее возможность измерения С.У.

Ведь для признания основания благоприятным или неблагоприятным, если оно не является абсолютной истиной, требуется рассчитать С.У в этих основаниях et ad infinitum ad absurdum. Возможно, чтобы не ввязываться в этот спор, и *анемофилы*, и *хронисты* обычно не рассчитывают С.У., хотя и те и другие любят пользоваться этим понятием. Объективно оценить нашу С.У. в чем-либо может, видимо, лишь *Часовщик*.

СТОЛОВАЯ ГОРА — *1.*(Mensa) Созвездие, расположенное в непосредственной близости к Юж. Полюсу звездного неба, ассоциируемое с Югом и южным *ветром*.

2. Гора на ю.-з. Африки (ЮАР), поднимается на 1087 *м* на юж. берегу Столовой бухты. Прекрасный *ориентир*.

Форма С.Г., как это ясно из названия, напоминает стол. Сходство дополняется наличием «скатерти», представляющей из себя белое орографическое облако, перекатывающееся через вершину С.Г. при ю.-в. ветре. На сев. склонах «скатерть» подобна водопаду, она испаряется, не достигнув подножия. «Скатерть» служит признаком начала сильного ветра.

С.Г. служит символом Кейптауна, расположенного у ее подножия. Неоднократно привлекала внимание ученых и туристов, как *анемофилов*, так и *хронистов*.

«С.Г., — писал *Хэддок*, — не представляет такого большого интереса для геолога или спелеолога, как другие горы. Однако какое это прекрасное зрелище! Перед вашими глазами сразу предстают все века, за которые высокая когда-то вершина этой горы была истерта, срыта, сорвана *временем*, пока не стала плоской, как столешница. Но эти века все же прошли, были прожиты допотопными тварями и человеком, а что до завтра, никто не может с уверенностью сказать, проживем ли мы следующий день или нет. Ведь и сама С.Г., эта громада, может рухнуть в небытие через секунду после того, как я допишу эти строки».

«Ах, Виллем, — писал *Селигер Безымянский Вавейдвереллу*, — как я, право, завидую тебе — ты ведь каждый день можешь видеть С.Г., стоит тебе лишь выглянуть из окна (Вавейдверелд уже долгое время живет в Кейптауне. — *Примечание Словаря ветров*). А я только читал о ней и разглядывал на фотографиях. Заметь, однако, как щедра природа на ориентиры для правоверных анемофилов. Что может быть лучшей иллюстрацией к сбыточности или несбыточности наших планов? Ты представляешь себе, как изменится форма скатерти через минуту или пять, и скатерть «слушается» тебя или течет своим собственным путем — но никогда не перестает поражать удивительными своими формами. И, когда глядишь вот так на озерную гладь (ты ведь знаешь, я намеренно прозываюсь «Селигером»), поле пшеницы или скатерть С.Г., — все изменяемые ветром (мы ведь, к сожалению, не можем видеть сам ветер) и каждое мгновение разные, никогда не можешь вспомнить, какими они были всего лишь секунду назад. Восстановить эту ушедшую в прошлое картину не смог бы даже самый щепетильный хронист».

СУМАСШЕДШИЙ ВЕТЕР — *ветер*, негативно влияющий на людей, часто вызывающий психические расстройства и чувство страха. Известен во всех частях света под разными именами (например, Баттикалоа кашшан на Цейлоне, Венте рохо в Рио-де-Жанейро).

Природа этого явления не выяснена, но достоверно установлено, что в то время, когда дует С.В. или просто сильный ветер, растет число преступлений и самоубийств.

ТЕМНЫЙ ВЕТЕР — *ветер*, вызываемый солнечным затмением. Как и последнее, согласно представлениям многих народов мира, будет сопровождать *Конец времен*.

ТЕОРИЯ ОБЩИХ ЗАКОНОВ — теория, разработанная группой *анемофилов* в XIX в. Согласно этой очень стройной теории одни и те же законы, установленные природой (т.е. *Часовщиком*), действуют одинаково обязательно для всего — химических процессов, ветров, развития организмов, мышления и человечества в целом. Это утверждение, *степень уверенности* в истинности которого у некоторых *анемофилов* была равна 1, повергло в ужас *предсказателей*. Ведь если бы в результате соответствующих научных изысканий Общие законы стали известны всем (а именно к этому призывали авторы Т.О.З.), то известна стала бы вся

Программа и, в частности, будущее. По крайней мере, «провидеть» будущее люди смогли бы так же успешно или неуспешно, как они «провидят» прошлое. Различие между прошлым, будущим и настоящем исчезло бы, а предсказатели бы остались не у дел.

Однако предсказатели были успокоены. Во-первых, авторитет авторов Т.О.З. со временем резко упал в связи с тем, что ряд воинствующих анемофилов попытался ускорить работу Общих законов (что не предусматривалось самой Т.О.З.) в мире вообще и в Европе, в частности, что привело к многочисленным *смутам*. Во-вторых, в тот момент, когда возможность познать Общие законы стала более осязаемой, выяснилось, что человек в действительности не хочет узнавать ни своего будущего, ни Программу вообще. Знание будущего лишило бы его самостоятельного выбора или хотя бы надежды на то, что он самостоятелен. К тому же, как считает *Селигер Безымянский*, «человеку свойственно надеется на лучшее до *бесконечности*. Какие бы золотые горы ни наобещали нам предсказатели, мы всегда надеемся, что горы эти будут не золотыми, а платиновыми. А если наобещают платиновые, будем надеяться на брильянтовые et ad infinitum, ad absurdum. Человек просто не знает, что этот мир со всем, что в нем было, есть и будет, наилучший из всех возможных. Ведь он не может не соответствовать замыслу Часовщика: в таком случае Часовщик не был бы всемогущ. А замысел Часовщика, как и все ему присущее — совершенны».

Интересно также привести мнение *Хэддока*: «В Т.О.З. нет места человеческому счастью и нет рецепта, как стать счастливым. Она хочет сделать все известным и заставить мир развиваться по этому известному сценарию. Самостоятельные поиски смысла жизни индивидом при этом исключаются. Человек же по сути своей ненавидит Общие законы и Программу в подобной трактовке, ибо в этом случае Программа может обойтись и без него как индивида. К счастью, мы пока можем искать смысл жизни, сколько нам заблагорассудится — Программа не раскрыта, а Общие законы не разработаны пока даже настолько, чтобы осуществить простейшую, казалось бы, задачу — предсказать траекторию полета кленового листа на ветру».

ФАТА МОРГАНА (Fata Morgana) — *1.* Италийская фея, хозяйка миражей (см. Ф.М. 2).

2. Оптический эффект, часто вызываемый *ветром* (например, подводным ветром в Поволжье, хамсином в Аравии, ветрами *Гарамантиды*). Ф.М., как и любой мираж, служит хорошей иллюстрацией к философии Платона и геометрии Лобачевского. В первом случае стоит напомнить о мире идей, согласно учению древнего философа, проецирующихся в этот мир в виде уже эмпирически известных нам вещей (отношение оригинал — копия). Что касается геометрии Лобачевского, то не искривляйся луч света, обычно считающийся наиболее приближенным к идеальной прямой, Ф.М. никогда не могла бы возникнуть.

3. Классический пример литературно-научной мистификации. Создана *Григорием Ветром*, апостолом анемофильства. Мистификация была осуществлена столь удачно, что ее раскрыли лишь в XIX веке, причем ни *анемофилы*, ни *хронисты* не были этому рады.

Согласно версии Григория Ветра Ф.М. (настоящее имя Франческа Тереза Терцелли) родилась в 1359 в предместье Палермо в разорившейся, но благородной семье. Далее следует история несчастной любви, дорога в чужую землю и монашеский постриг под именем Екатерины в монастыре Всех Святых На Семи Горах (Немецкие Альпы). Григорий отмечает, что на Франческу-Екатерину, к несчастью, обученную в детстве латыни, сильное впечатление произвела переписка Абеляра и Элоизы. Однако позднейшие исследователи заметили, что под впечатлением от «Истории моих бедствий» находился скорее сам Ветер, заставивший Екатерину изучать философию, древнегреческий и прочие языки, а затем и писать самой под псевдонимом «Ф.М.» (в этом выборе псевдонима для правоверной католички уже чувствуется рука еретика). Найдя какой-то хитроумный способ (какой, Григорий не указал), Ф.М. сделала так, что ее труды в конце концов увидели за стенами монастыря. Эти труды в многочисленных списках обошли большую часть Германских и Италийских государств и даже достигли Франции. Идеи Ф.М. были поддержаны всеми хронистами, что, естественно, не могло порадовать анемофилов. В 1410-м, как утверждает Ветер, силами последних было выявлено, кто скрывался за псевдонимом Ф.М. (сущест-

венную помощь в этом оказала настоятельница монастыря, заподозрившая неладное по количеству свечей, сжигаемых почтенной матроной). Как водится, Ф.М. обвинили в ереси (катарской и хронистской), богохульстве и ведовстве и потребовали отречься от всего ею написанного. Ничтоже сумняшеся Ф.М. отреклась в тот же день от всех своих трудов. Однако, как свидетельствует все тот же Григорий, в появившейся-таки через четыре года за авторством Ф.М. книге была следующая фраза: «Умирают за убеждения только те, кто не убежден сам. Святые и ересиархи, отдавшие жизнь за свои учения, прежде всего доказывали сами себе, что они действительно верят. Но истина не перестает быть истиной, даже если она неизвестна или от нее отрекаются. Часовщик тому свидетель».

Ф.М. умерла в 1423 г. в том же монастыре Всех Святых, где и была похоронена.

Ученые последних двух столетий неоднократно поражались, как такая шитая белыми нитками мистификация могла оставаться столь долго незамеченной. Труды Ф.М. многократно переписывались, а с XVI века перепечатывались, но вопросом об их аутентичности просто никто не задавался, — видимо, *степень уверенности* в их подлинности была очень высока. Однако такое положение вещей могло удивить только исследователей, не являвшихся в полном смысле ни *хронистами*, ни *анемофилами*.

На протяжении многих веков аргументами Ф.М. пользовались освобождающиеся от будущего, а рассуждениями Григория Ветра — освобождающиеся от прошлого. Причем обе стороны часто не замечали, что в трудах их кумиров есть мысли прямо-таки крамольные для хронизма и анемофильства соответственно (неизвестно, было ли это сделано Ветром намеренно или это огрехи раздвоения личности). Ситуация осложняется еще и тем, что существует огромное количество подделок и подражаний Ф.М и Григорию. В качестве примера можно привести знаменитую фразу Ветра, совершенно противоположно толкуемую хронистами и анемофилами: «(E)ventus (iu)ventus est»[1]. Наиболее известны следующие кальки-подражания с нее: «(Iu)ventus (iu)ventus est»[2] и «(Con)ventus (con)ventus est»[3]. Последняя, видимо, относится к периоду Великой Французской *Смуты*.

ФЛЮГЕР — прибор для определения направления *ветра*. Необходим только в странах, где ветер меняет свое направление (в *Вертограде* был бы излишен).

В своем движении под воздействием ветра Ф. рано или поздно описывает окружность (в противном случае у *розы ветров* не хватало бы лепестков). В восприятии *Часовщика* Ф. занимает одновременно все возможные положения.

ХОЛОСТОЙ ВЕТЕР — ветер на озере Селигер (Россия), который не успокаивается на ночь.

ХРОНИСТЫ (Кронос — одно из божеств греческого пантеона, далее в результате смешения с греч. хронос — «время») — первоначально кронопоклонники, члены общества *Кроноса*. В широком смысле слова — все освобождающие прошлое от будущего. Х. предпочитают переменам их отсутствие («Отсутствие новостей — хорошая новость»), *ветру* — штиль. Истинный Х. будет сидеть с закрытой форточкой даже в самой душной комнате и никогда не включит *вентилятор*.

Х. делятся на пассивных и воинствующих. Х. враждебно относятся ко всем переменам, даже к переменам к лучшему, так как они неизбежно влекут за собой что-то неизвестное. Чтобы уйти от этой неизвестности будущего, Х. усердно исследуют прошлое. Отношение Х. к истории выражает хорошо известная фраза Квинтилиана: «История создана для того, чтобы писать ее, а не переживать».

Превыше всего Х. ценят *время*, которое они провозгласили величайшим даром Часовщика. Бездумно тратить его, считают они, — грех. «Пренебрегать временем, пренебрегать историей значит пренебрегать Им и грешить, — писала *Фата Моргана*, чьи идеи стали хрестоматийными заповедями Х. — О будущем же нам ничего не известно — продлить нашу жизнь или прервать ее — все во власти Часовщика». Как видно на примере этой цитаты, все хронисты созна-

[1] Перевод с латыни анемофилов: «Событие — ветер». Перевод хронистов: «Ветер — событие».

[2] «Юность — ветер» и «Ветер — юность».

[3] «Конвент — ветер» и «Ветер — конвент».

тельно или подсознательно верят в то, что время конечно. На базе этого *анемофилы* многократно обвиняли их в ереси («если время конечно, то Часовщик не всемогущ»).

Кронопоклонники, как следует из самого слова, имеют столь же долгую историю, сколь и сам Кронос, божество коварное и злокозненное. Точно не известно почему, но имя его однажды слилось в произношении со словом «хронос» (время), на Кроноса были возложены еще и функции божества времени, а кронопоклонников стали называть Х. В дальнейшем Х. вышли за рамки лишь религиозного общества и занялись различными видами деятельности, встречая все больше и больше единомышленников. Устав общества провозгласил обязательную приверженность Х. идеям покоя, неизменности и святого интереса к истории, а также отказа от строительства планов на будущее. Многие ученые, политики и просто обыватели впоследствии, сталкиваясь с этим документом, с удовлетворением отмечали, что являются стопроцентными Х., тем паче что, к их радости, обряд посвящения в Х. нигде не зафиксирован, а при всей щепетильности Х. это может означать только одно — что его и не существовало.

ХЭДДОК Майкл Льюис (Haddock Michael Lewis, 1932, Луисвилл, Кентукки США — 1994, монастырь Всех Святых На Семи Горах, Швейцария) — американский спелеолог, карстовед и геоморфолог. Отец Х. сопровождал туристов в знаменитой Мамонтовой пещере. Увлечение пещерами, древностями и минералами и определили для него будущий род занятий. Х. многократно участвовал в различных рискованных экспедициях — в США, Австрии, Швейцарии, Ливии, России, Индии и ЮАР. В 1958-м впервые занялся исследованием звуковых эффектов в *пещерах Эола*. Автор многих научных трудов. Дневник Х., который он регулярно вел с 1955 г. («Дневник одного хрониста»), представляет большую ценность как для специалистов, так и для всех интересующихся идеями *хронистов*.

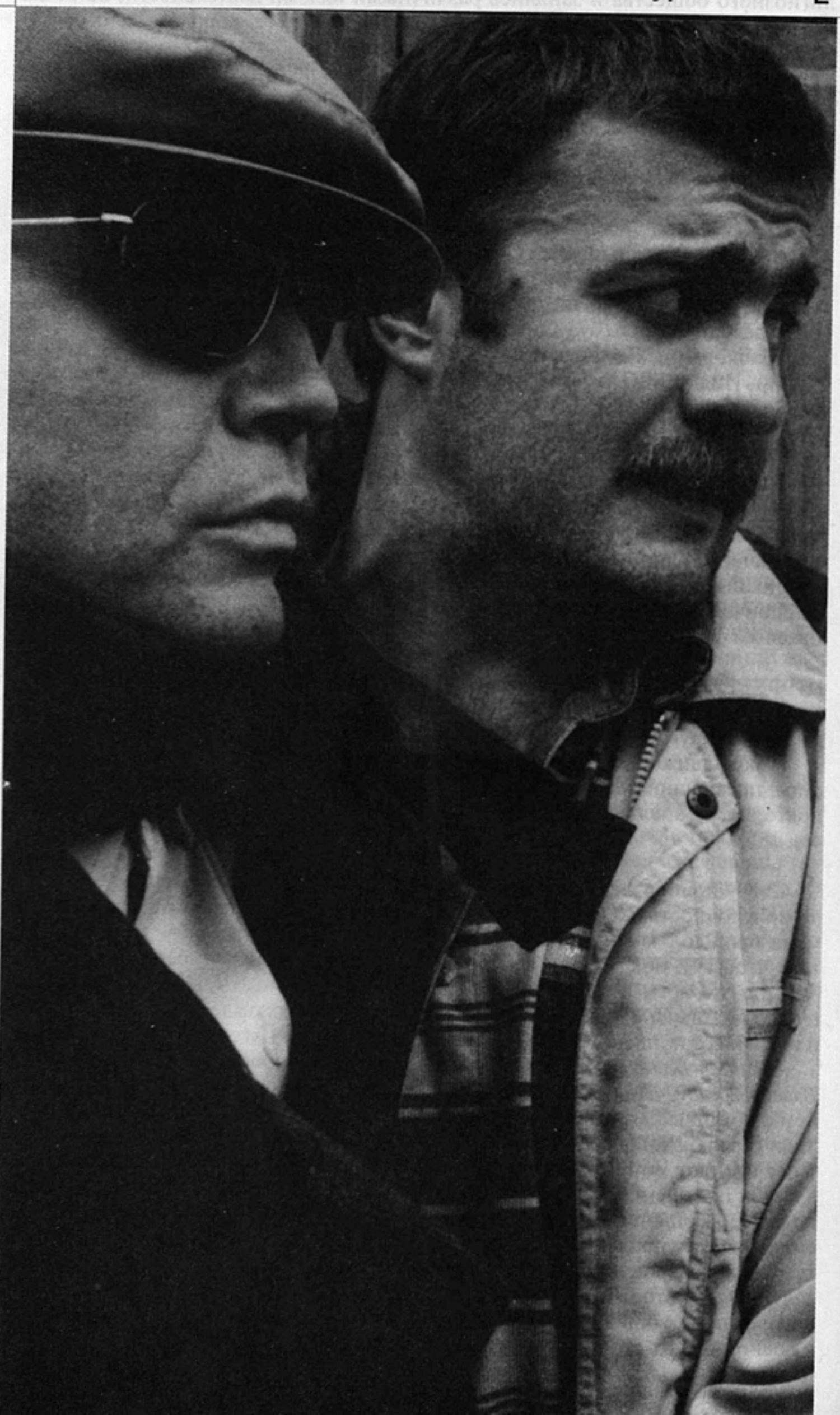
В 1994 году, будучи в Швейцарии, Х. добился допуска в архив женского монастыря Всех Святых На Семи Горах. Существует версия, что он надеялся найти необходимый материал с целью доказать, что *Фата Моргана* была реальной исторической личностью, а *Григорий Ветер*, напротив, умело созданной ею мистификацией. Результаты его изысканий неизвестны, так как Х. скоропостижно скончался, будучи смертельно ранен свалившимся на него с верхней полки тяжелым фолиантом.

ЦИФЕРБЛАТ — часть механизма *часов*. На Ц. размечены временные промежутки (часы, минуты и т.д.), которые проходит стрелка, описывающая в своем движении круг.

Такое движение стрелки по Ц. является, с точки зрения некоторых *хронистов*, прекрасной иллюстрацией развития человечества, ибо, считают они, все повторяется, апеллируя также к небесным светилам и связанным с ними *календарям*.

ЧАСЫ — прибор для *измерения времени*. Различные Ч. осуществляют это с различной точностью. Однако механизм Ч. способен лишь измерить, сколько времени прошло с какого-то момента, например, с момента завода пружины. Для того чтобы Ч. показывали время, максимально приближенное к *абсолютному времени* (т.е. времени, которое показывают все остальные Ч. в данном месте), их нужно поставить или переставить, например при прохождении часовых поясов (еще одно отступление от идеи абсолютного времени в угоду удобству человека).

Селигер Безымянский так комментирует этот вопрос в очередном письме к *Вавейдвереду*: «Подумать только, как легко решается вопрос власти над временем с помощью стрелки Ч. В школе мы, помнится, часто всем классом переводили стрелки Ч. вперед минут на 15, чтобы убедить нашу француженку, что это у нее отстают Ч., и пораньше уйти домой. Но нет же, человек мучится, что не властен над временем, воспринимая это как лишнее доказательство собственного несовершенства. Причем аргумент, что мы можем просто не знать о своей способности управлять временем, не спасает. Ведь если мы чего-то не знаем, то уже несовершенны. Остается вновь утешать себя тем, что таков замысел *Часовщика*, который, похоже, единственный сочетает в себе совершенство и несовершенство, всезнание и незнание, умение воспринимать мир во времени и воспринимать его одновременно, властвовать над временем и не властвовать над ним».



«Механическая сюита», режиссер Д.Месхиев

СЕРГЕЙ ЧИХАЧЁВ

Механическая сюита

Летом, в деревне Манглиси, погнался за огромным петухом, которого решил принести на тайное лесное пиршество, задуманное моими сверстниками. Было мне девять лет, петуху примерно столько же. После часовой погони я поймал-таки его, понес в лес, встретил девочку Изольду (в которую был влюблен) и ее братьев. Они несли трехлитровую бутыль ворованного из дому вина. Я похвастался петухом. Они меня дико избили. Петух был их.

Позже, в юности, я украл из пластиночного магазина пластинку «Сачмо» Луи Армстронга.

В Библиотеку имени Карла Маркса я заходил в пальто с нашитыми огромными внутренними карманами. В них я выносил Кнута Гамсуна, Ницше, Кьеркегора. (Двух последних я не осилил, но красовался перед приведенными в дом туристками. Вместо того чтобы тянуть туристок в постель, часами обсуждал непрочитанных философов.)

Учась во ВГИКе и приехав на каникулы в Тбилиси, украл у бабушки Екатерины орден Ленина. Это было неблагородно с моей стороны; бабушка Екатерина не раз спасала меня орденом Ленина, ввинченным в лацкан пиджака, отправляясь на частые вызовы директора школы.

У «старой бакинской бляди Саломеи» (соседка сама себя так величала) я выкрал из ридикюля пять стодолларовых бумажек образца 1914 года. Кассирша «Березки» вытаращила глаза, разглядывая их, — доллары Саломеи были шире и длиннее других долларов на два с половиной сантиметра (мерили линейкой).

В КГБ решили, что я выдающийся фальшивомонетчик, но умственно неразвитый. Так точно нарисовать купюру, состарить, но... удлинить и расширить зеленую площадь на два с половиной сантиметра?!! Пропуская еще ряд своих воровств, краж, похищений, скажу, что, живя в Америке, все время хочу что-то украсть... Пока сдерживаю себя.

Но вот недавно бес попутал. Читал рассказы и короткие пьесы неизвестного мне автора Сергея Чихачёва и мне чрезвычайно понравилась одна история. Идеи я еще не воровал. А тут... Вы поняли, что я сделал.

Конечно же, я чрезвычайно видоизменил ее, можно подавать любому литературному эксперту. Уверен — не докажут...

Сережа, когда я рассказал ему о моем воровстве, набросился на меня с кулаками, как братья Изольды, как бабушка Екатерина, как старая блядь Саломея. Мы выпили виски с индюшкой на ярлыке, подружились, и я предложил быть соавторами той истории.

Сегодня, пользуясь почетным правом автора предисловия к «Механической сюите», после затяжного разоблачительного монолога о себе, хочу сказать, что Сергей Чихачёв — новый сочинитель, который творит и живет не похожей ни на чью самостоятельной жизнью и творчеством. Когда читаешь его, чувствуешь, как он настойчиво требует, чтобы мы, читатели, «танцевали в его собственном ритме».

Ираклий Квирикадзе

Часть первая

Началось-то все известно с чего. Фильм в Москве снимали. Какой-то там. Про мафию, что ли. Из современных, в общем. И вот по ходу фильма нужно режиссеру было сцену снять неприятную. Как человека поезд сбивает. Вышел, мол, человек на пути, а поезд его — тюк. То есть жизнь коротка, а в наше время — тем более. Такая мораль этой комедии.

И так и сяк пробовали. И куклу перед поездом ставили. И дублера — он только отскакивать успевал, а потом его к кукле подклеивали, на монтаже. Ну не получается, и все тут. Хоть плачь. Ненатурально — это самое мягкое слово. Режиссер, хоть и не старый еще, уже чуть ли не седеть начал. Не выходит сцена.

И решают они с продюсером на пару совершить сбитие поездом компьютерно. Как в «Титанике» пароход тонул, только с поправкой на российский манер. Смета-то не предусматривала, конечно, никакой графики, думали — в крайнем случае каскадера заставим прыгать. Он и прыгал, пока не запил. Нервное напряжение все-таки у них, у каскадеров, громадное. Чуть зазеваешься — и в самом деле тюк снимут. На это уже режиссер злорадно и надеялся.

Ну ладно. Компьютерная графика, так компьютерная графика. Обращаются к художникам подешевле: «Так и так, ребята, надо нарисовать картину — представляете, на путях человек стоит, а его поезд сбивает. План в картине длится одну секунду. Заплатим столько-то». — «Что-то мало». — «А вы сколько хотели за такую халтуру?» — «Ладно, нарисуем».

И сидят, рисуют, вогнали в компьютер поезд подснятый, натуру, природу кругом — и ничего толкового все равно не получается. Как-то ненатурально опять же человек сбивается. Режиссер уже охрип на них орать. Время-то идет. И они через сколько-то дней в несознанку уходят. Хватит, говорят, кричать на нас. Не много хотите ли? Режиссер им: «Лентяи паскудные и паскуды ленивые! Вы же мне фильм срываете весь! Я же!.. Вы же!..» Обратно охрип. А они говорят: «Слушай, ну будь человеком. Мы ведь и не видели, строго говоря, никогда ничего подобного. Даже ДТП как-то на глаза не попадалось подходящее. А тут целого человека огромный поезд вусмерть давит. Как мы это представляем, мол, так и рисуем. И откопайся от нас». Ну, тут и режиссер рогом упирается, на принцип идет. «Ах так? — говорит. — Хотите, значит, в натуре посмотреть?» «Да уж, — ржут, — было бы неплохо». Ну и хорошо. Звонит продюсеру, Васильеву, естественно, по фамилии. Так, говорит, и так. «Достань-ка труп мне какой-нибудь». Продюсер выслушивает и коллегу мрачно оповещает, что идиотские шутки выслушивать он не в настроении, а вот в случае перерасхода сметы, каковой перерасход — заметим! — уже намечается, он предоставит кинематографической общественности свеженький труп самого режиссеришки. «Да нет! — кричит тот. — Ты не понял. Из морга, натурально, из анатомички какой-нибудь труп мне достань попользоваться!» И ситуацию с художниками объясняет. Ну, продюсеры — люди циничные. В ситуацию вдаваться любят меньше всего. «Ладно, — говорит, — будет тебе труп. Перезвоню». И трубку вешает.

И перезванивает через какое-то время. «Ну, — говорит, — достал я тебе. Только с возвратом». «Хороший труп-то?» — режиссер придирчиво так спрашивает. «Нормальный, — продюсер отвечает, — тебе в самый раз. Бомж какой-то. На вокзале его нашли неделю, что ли, назад. И как неопознанного для научных целей употребить намеревались. Денег и водки я ухлопал немерено санитарам. Так что ты попользуйся и верни». «Ага, верну».

Вешает режиссер трубку и художникам говорит: «Ну, ребятки, поехали». Они охреневают: «Куда?!» «В муда, — рифмует, — вы же хотели посмотреть, как в натуре людей сбивают? Вот я вам и покажу». Они говорят: «Подожди, ты чего, серьезно?» — «Ну да». — «А чего ж ты не можешь сразу труп в кино снять?» Ну, он им объясняет, что такое кино вкратце. Что такое камеры развернуть, свет, краны всякие, народу сто пятьдесят человек, разрешение на съемки и тэ пэ. «Вы, — говорит, — хоть понимаете, микеланджелы доморощенные, что официально этот, как бы выразиться, труп вам никто снимать не даст? Нелегальщина чистой воды, все, как всегда, через попу делается у нас, и кино — не исключение. А так мы с собой маленькую камеру домашнюю возьмем, вывезем этого бедолагу втихую и снимем все что надо. А вы потом срисуете». Они, разумеется, балдеют, однако раз он такой художник масштабный, то и они в грязь лицом не ударят. «Ну, — отмороженным слегка голосом говорят, — поехали, раз надо».

И едут. Сначала труп забирают. Им его санитары как раз обтерли и надели на него чего-то. За такие-то деньги. В медицинский мешок положили, специально для этого предназначенный, с молнией. И в багажник джипа режиссерского старенького аккуратно уложили. «Только, — говорят, — привезите, а то у нас он подотчетное имущество. Сам, — говорят, — труп никуда уйти не может, так что если не привезете, проблемы у нас будут всякие». — «Привезем, привезем».

Поехали за город. И на выезде из Москвы их гаишник останавливает. Очень кстати. Большая радость для всех присутствующих. Художники сидят — ни живые ни мертвые от страха. До них потихонечку доходит, что в тюрьме компьютеров нету. Режиссер на ватных ногах из джипа вылезает. «Здравствуйте, — говорит, — товарищ инспектор, что случилось? Нарушил я, что ли, чего?» А тот лениво так объясняет, что, мол, проверка документов. Пожалуйста, документы все тут. Вот они, документы. Ага. Ммм. Так. А временное разрешение? Пожалуйста! А техосмотр? Какой техосмотр?.. А-а-а! Техосмотр! Ну да, конечно. Да вы понимаете, такие дела... Нету его. Как раз за ним и едем. В область? В нее самую. А номера-то московские? Ну, там есть место, где иномарки как раз... И врет в этом ключе режиссер, и врет, заметим, вдохновенно, поскольку — сами понимаете. Гаишник принимает вид озабоченного и утомленного государственного деятеля, узнавшего об агрессии со стороны соседнего Казахстана. Содрать-то надо с водилы. «Мда, — говорит он задумчиво, — у тебя небось и аптечки с собой нет? Или есть? Открывай джип, посмотрим». Режиссер вспоминает все, что ему рассказывала подружка на первых курсах киноинститута про актерское мастерство, заваленное ею два раза. И он играет. И как играет! Так что гаишник в результате соглашается: а) взять немного денег; б) с тем, что когда едешь на техосмотр, талон не нужен, а то зачем ехать; в) отпустить горемычного режиссера. Разрешить, так сказать, продолжить движение. Взятку берет. Лениво уходит обратно в будку.

Режиссер в холодном поту возвращается в машину. Пронесло. Там эти двое сидят, тоже вид имеют не ахти какой. Ну, слава Богу. Поехали дальше.

Приезжают. Полянка такая, рядом лесок, никого народу. И железная дорога. Перекуривают. Достают мешок. Вытаскивают прообраз кинозвезды. Подносят к рельсам. Далее художники участвовать отказываются. Режиссер, матерясь, просит хотя бы подержать. Держат. Он быстренько приводит труп в нужное положение и взятыми из города подсобными материалами, вспомнив слесарную молодость на заводе, фиксирует тело на шпалах в положении стоя. Жуткая сцена. Боязливо отпускают. Стоит. Ура. Убегают в кусты, камеру достают и берут ее наизготовку. Все готово. Художники курят как перед расстрелом. Нервы на пределе. И слышат — едет. Поезд едет. Товарняк, судя по звуку. Камеру включают, на сучок пристраивают, чтобы не тряслась вместе с руками. Режиссер в глазок смотрит — все видно отлично.

И вдруг смотрят, а поезд-то с другой стороны показывается. Мать-перемать. Пассажирский. Гудит вовсю. Неужели пропало все? Ан нет, вон он, товар-

няк, показался. Выходит, целых два поезда сразу. Могли бы на любой колее устанавливать.

А товарняк подъезжает тем временем. И начинает гудеть, завидев человека на рельсах. А потом машинист экстренное торможение включает. А товарняк, груженный по самые помидоры. Поэтому скорость он сбавляет, но слишком медленно. Там тормозной путь 800 метров только по техдокументации. И с диким визгом железа, трущегося о железо же, сбивает все-таки объект. И проезжает, продолжая визжать. Ему тормозить долго.

В момент сбивания режиссер — нервишки все-таки не выдержали — глаза закрывает на секундочку. И не видит, как все произошло. А там подробности жуткие, лучше не рассказывать. Какая-то деталь, например, отлетела от туловища, и — бах! — в окно проходящего мимо пассажирского стукнулась. Жуть. Потом глаза открыл. Пассажирский уже уехал. А этот товарняк все тормозит, и конца не видно.

Режиссер с художниками из кустов вылезают и бегом — туда. Чтобы забрать подотчетное тело за те несколько минут, пока поездная бригада не подбежала в полном составе. Они чего-то не очень подумали о том, что смываться надо будет в таком темпе.

Подбегают. Смотрят — мать честная! Возвращать-то нечего. Они-то думали, в сторону отшвырнет. А тут — то ли объект вниз утянуло, то ли еще что — только, в общем, мало что осталось. Фрагменты какие-то. У режиссера адреналина в крови — на взвод десанта. Выхватывает мобильник, продюсеру набирает и визгливо сообщает сквозь скрежет, что, так, мол, и так, но возвращать ему нечего. Тот ему — ты что, охерел? Мы как договаривались? А режиссер все визжит. Что, мол, тут работать надо зубной щеткой две недели, чтобы все собрать. Что он не виноват. Что так получилось. И что если их сейчас повяжут, то уж что-что, а фильм точно некому будет доснимать. Посадят всех за такие дела. Продюсер ситуацию просекает быстро, разбор полетов откладывает на более благоприятный момент и говорит: «Ладно, я с этими в морге сам договорюсь, а вы оттуда сливайте в темпе вальса». — «Поняли. Сливаем».

Быстро — в джип-развалюху, из кустов его выкатывают и на высшей скорости по кочкам опять на шоссе и в Москву. Сняли, блин, матерьяльчик. В дороге чуть расслабляются. Даже о работе говорить начали, чтоб отвлечься, а то ноги у всех трясутся. Кассетка вот лежит рядом с камерой на заднем сиденье, так что вы, ребятки, уж нарисуйте получше все. А ребятки только кивать могут. Это тебе не в монитор смотреть. Страшно все-таки. Ну едут себе и пускай едут.

Часть вторая

Машинист жил себе один. Балабанов, допустим, по фамилии, Валерий Борисыч. Из Волоколамска сам. Оттуда дорог в жизнь не очень много ведет. Чуть не посадили его по молодости и по пьянке. Ножик в кого-то воткнул из друзей-хулиганов, за справедливость. С кем не бывает. Еле успели отмазать — комсомолец, то, се — и по-быстрому выперли в ПТУ, в Москву, на машиниста учиться в Кулаковом переулке. Рабочий резерв партии, хрен посадишь. Не какой-нибудь там студентишка очкастый, интеллектом развращенный.

Ну, отучился и жил себе дальше. Составы водил. Женился, то да се. Пить, кстати, пытался все завязать после инфаркта. Нельзя ему было пить-то. Врачи предупредили. А завязать трудно. Единицы могут. Иной, глядишь, завязал, а потом — хлоп рюмандель! И понеслась. А Валерий-то Борисыч страдал очень от этого. Рефлексии рабочему классу вроде бы не положены, ан нет — как напьется, так страдает. Если бы, говорит, не водка, жизнь моя пошла бы по другой колее. Я бы, может, в институте бы выучился. Или начальником стал бы уже давно железнодорожным. Это он ту пьянку с хулиганкой вспоминал, наверное, молодые годы.

Но вот что его характеризует положительно — на работе почти не пил. Машинисты-то с помощниками — чего греха таить — в кабине позволяют себе. Хоть и редко, а иногда. А чего поезду? Он же по рельсам едет, свернуть не может. А человек профессиональный и, выпив слегка, поезд вести сможет. Но Борисыч — ни-ни. Так, конечно, стаканчик мог опрокинуть по поводу, чтобы коллег не обижать, но не больше. Не то что некоторые. Нельзя ему. Сердце. К нему и не приставали после одного стаканчика, понимали.

Ну и как-то раз собираются они в рейс. А у помощника как на грех — день рождения. Он отпроситься пытался — ничего не вышло. Кто болеет, у кого дети, а то и теща. Пригрозил запоем. «Вот в рейс скатаешь и запьешь, — отвечают ему. — Будь человеком, товарищ». Плюнул он. Ладно, поеду.

Ну и поехали. Помощник, ясное дело, бутылку-то взял с собой. Бутылку — это образное выражение. Он три взял на самом деле. И вот выпивает железнодорожный народ в кабине. А Борисыч не выпивает. Ведет себе поезд. Товарняк тяжелый, цистерн полсостава. Ответственность. Не до пьянки. У этих-то ответственность пропала на каком-то этапе. «Борисыч, — именинник говорит, — или ты выпьешь за мое здоровье, сучий сын, или я тебя знать не знаю». Повздорили слегка на эту тему. Потом машинист соображает, что если ссора продолжаться будет, то времени вперед смотреть у него вообще не останется. Проще выпить.

«Ладно, — говорит, — но маленькую». «Маленькую, естественно», — говорят. И дают ему маленькую. Стандартную маленькую, двести грамм. Он им: «Я кому сказал — маленькую?» Они: «Ну ладно, ладно, не ребенок, пей. Закуси и не будет тебе ничего». А у них там и закусочка разложена, не очень хитрая. Хлеб с колбасой в основном. Ну и соленьица кой-какие. Валерий Борисыч к компании присоединяется, стакан свой выпивает, занюхивает, закусывает подольше, чтоб не взяло уж совсем. Рация молчит, колеса стучат, все тихо, спокойно. Закуривает он, оборачивается на дорогу — мать честная!! Человек на путях стоит!

С машиниста хмель слетает в момент. Как и не пил. Господи, ну на пару секунд ведь! Только отвернулся же на чуть-чуть! И дают гудок, и рев поднимается такой, что воплей этих козлов пьяных уж и не слышно. А человек стоит, не уходит. И машинист клинит тормоза. Аварийное торможение называется. Состав оседает, песок на рельсы, блокируются частично оси, визг железный. А человек все ближе. И белый уже совсем Борисыч орет, хоть его и слышать тот не может: «Уходи, блядь! Уходи!!»

А тот не ушел.

И вся эта махина, мазутом пропахшая, от дыма дизельного закопченная, всеми своими тоннами того человека бьет. И складывается несчастный вниз, скорость не очень большая, не отбросило его, и — под локомотив и дальше.

Борисыч гудок отпускает, в кабине тишина полная, только скрежет и визг железный снаружи, и пьянь вся глаза вытаращила. И молчат. Потому что увольнение теперь как минимум, а то и тюрьма Борисычу.

Заканчивает он торможение, останавливается товарняк. Машинист, белый, помощнику говорит: «Сообщай, сука, диспетчеру про ЧП». Помощник кивает, понимает: слово хоть скажет — измолотят его. И сообщает новостишку. А то диспетчерам как раз, наверное, делать было нечего. Диспетчер информацию принимает, сообщает, что, раз уж они остановились неизвестно зачем, движение он перекрывает на участке, пусть ждут. Кого? Деда, итию мать, Мороза, жди! Кого! — всех! Ментов, начальство, комиссию. Тут и помощник трезветь начал. Ждем.

Борисыч тем временем из кабины выпрыгнул, назад пошел, смотреть — хотя на что там, к черту, смотреть уже? Не на что. Шел долго. Весь тормозной путь в обратном направлении. Дошел. Ну так и есть. Фарш. И на вагонах еще кусочки остались. Садится машинист на рельсу, закуривает, ждет. Чуть не плачет. Пустота огромная внутри у Борисыча. Человека убил. И все из-за водки. Если бы не отвернулся, может, заметил бы его раньше, может, и пронесло бы как-нибудь. А чего, спрашивается, пронесло бы? Ну начал бы тормозить на сто метров раньше. Толку-то. Все одно не успел бы. Но об этом машинист не думает. Убил я. Я убил, мудозвон.

А местные менты довольно быстро приезжают, у них линейный отдел в нескольких километрах отсюда. Потом и свои подтягиваются, железнодорожники. Начальство мелкое. Потому что ЧП. Отводят в сторону Борисыча — ну-ка скажи, пил? «Чуток, — говорит, — выпил. Виноват я, товарищи. Я его убил». «Ну, — говорит зловеще начальство, — плохо тебе будет, Валера. Ну, держись. Ментам только об этом не говори, а то пятно на всех. А мы с тобой сами разберемся — мало не покажется. Как минимум до конца жизни будешь вдоль поездов ходить, по буксам стукать».

Следователь подтягивается через какое-то время. И медики приезжают последними. Спасать-то некого. Труповозка тут нужна, а не «скорая». Следственные действия неспешные. Обмеры, протокол, все дела. И тут помощник прибе-

гает. Видит фарш. И блюет, тут же, чуть ли не на колесо газика милицейского. Слабонервный был помощник, к фаршу непривычный. Водитель усатый ментовский подходит к нему, чтобы по шее дать и колесо заставить отмывать. А там вонь такая, что ему и руки пачкать расхотелось. «Ты что же это, — говорит, — пьяный, что ли?» Помощник ничего сказать не может, губы дрожат, и выворачивает его еще раз наизнанку. Водила своих зовет. «Слушай, — говорит, — да они пьяные!» Следователь подгребает, молодой. «Пьяные?» спрашивает. Помощник блюет. Отвечать старшему. «Так точно, — говорит машинист, — я пьяный». «А он?» — «А он не пьяный. Просто выпил. Тошнит его теперь. Но виноват я, я состав вел». «Насчет виноватых, — говорит следователь, оторопев слегка от чистосердечных признаний, — это мы сами разберемся. А вот насчет пьянства — это мы тебя сейчас на обследование пошлем и выясним». Один из ментов говорит: «А у нас трубка одна в машине валяется. Пусть дыхнет. А то, может, он и не пил вовсе. Чего его обследовать. Видишь, человек не в себе. Может, себя оговаривает».

Дают дыхнуть. И что? Трубка, естественно, показывает. Ровно двести грамм на глазок. «Так, — говорит следователь, хищно сразу подбираясь, — этого везите на экспертизу, засвидетельствуйте официально, а потом — в КПЗ к нам. Уголовка чистой воды». И уходит дальше протоколы писать.

Валерий Борисыч руки за спину заводит. Пусто у него внутри. Жить не хочется. «Да ладно, ты чего? — говорит ему мент постарше, который дыхнуть предлагал. — Ты чего раскис-то? Ну, с кем не бывает? Ты не дергайся, мы тебя отвезем сейчас культурно, сдашь анализ, посидишь ночку в обезьяннике, и отпустят тебя. Может, этот на рельсах и сам пьяный был. Подбери слюни. Тоже мне, подумаешь». И потом в машине уже объясняет, что следак молодой, год всего работает, тупица редкостная, конечно, ему дело какое-нибудь нужно закрыть. «Ну, подопрашивает тебя. Ну, в суд отправит. Но ты ведь машинист со стажем, кто тебя за такое будет сажать на первый раз? Максимум — условно чего-нито дадут. Не боись, мужик».

А Валерий-то Борисыч не слышит его. У него все мелькает перед глазами лицо этого, сбитого. Мученика лицо. И цвет какой-то непонятный, и глаза закрыл перед смертью. Может, он вообще с собой покончить хотел — об этом машинист почему-то не думает. А думает о стакане том выпитом, и как закусывал, и как закуривал, и как отвернулся. А у того небось жена была. Детишки. Жил ведь человек тот, думал, дышал, хотел чего-то ну и так далее.

И вот такой достоевщиной занимался Валерий Борисыч, пока его везли, говорили чего-то ему, обследовали, кровь брали, отвозили в КПЗ и в камеру сажали, напутствовав в последний раз, что это только на одну ночку, пусть не беспокоится.

А там нары деревянные голые. Пальчики ему скатали. Отпечатки ладоней. Не пропечаталось. Еще раз. Руки черные. Обмыл у рукомойника. И дверь железную захлопнули за ним. В камере еще один сидит — молодой какой-то, седой, волосы копной, худой, как щепка, молчит. Душно в камере.

Даже не курил машинист. Ступор. Сидит, слезы текут. Лицо перед глазами. Убил. Убил. Убил. Невинного убил, пьянь.

И дошел ночью Валерий Борисыч. Тот седой на нарах сидит, смотрит, молчит. В крик машинист. Надо же — никогда не плакал, а тут какое-то рычание короткое выходит. Стыдуха. Взрослый мужик.

Сморило его все-таки. Заснул на минутку. И только заснул — лицо то серое ему является, смотрит укоризненно. Вскочил Борисыч. И сердце защемило. Успел только он сесть обратно. Губами плямкает, воздух хватает. Седой смотрит. Осел машинист на нары, губы синие стали. Сердце. Немолодой он уже. Седой молчит. Лежать бы Борисычу, а он встал. К решетке пошел. Из горла только сип выходит вместо слов. Седой встал молча, к решетке подошел, стучать начал. Приходит кто-то заспанный, я тебе, говорит, сейчас по голове постучу. Седой на машиниста показывает. Врача, мол.

И не надо бы милиционеру Валерия Борисыча тащить куда-то. Оставил бы полежать. А он орет: «Ах ты заболел у нас? Бедненький, бля. Ну я тебя полечу сейчас. А ну пошли». И поволок Борисыча. Куда? Зачем? Может, побить хотел, может, еще чего, пол там помыть где-нибудь? Только коридор темный с лампочками тусклыми успел машинист пройти. И набок завалился. И умер.

А про обширный инфаркт потом стало известно. Де-факто.

Почему-то так считать принято, что проводницы поездные — они любовью не обделены. Ни в каком виде. Якобы прямо наслаждаются этой любовью, как хошь. И непонятно, откуда у народа такое поверье взялось. Порнухи насмотрелись? Так там только про стюардесс. За рубежом потому что нету проводников в поездах. Ну, в нашем понимании. Только стюардессы эти в самолетах. Есть, конечно, и в поездах народец всякий — контролеры там, разносчики. А вот так чтобы прямо проводник, чтобы белье выдавал влажное не пойми от чего, чтобы чай заваривал, в подстаканниках подавал, чтобы матюком пьяненького кого покрыл — нет, нету такого. А ведь проводник-то, как раньше в газетах писали, интересная профессия! Ага, интересная. Блевотину давно кто-нибудь из купе выгребал? А если дети едут дизентерийные? С расстройством входа, если с латыни переводить. Все, что входит, тут же и выходит на простыни казенные. А в плацкарте как пахнет, забыли? А старика, в пути перекинувшегося, на станциях сдавать не пробовали? А то, что тебя за задницу хватает каждый, кому захочется — если ты проводница, конечно, не проводник, — это как вам? Впрочем, в последнее время уже и проводников хватать начали. А то, что у половины народу рефлекс срабатывает, что в поезде, что в самолете, — как сел, так сразу выпей? Им что, спрашивается, на земле пить не дают? Так нет же, сядут, накидаются так, что «мама» никто сказать не может, и ну давай. Я вам знаете чего скажу? Я уверен, что и космонавты наши героические, как только взлетают, сразу тюбик с водярой откупоривают. Первую пьют за взлет, наверняка, вторую — за посадку, третью за ЦУП, а четвертую — за понижение содержания кальция в моче! Может, какой бортинженер по молодости рожу и скорчит брезгливую, так его первого за это и споят. Традиция потому что. Поведенческий стереотип. Гены. Условный рефлекс.

Вот так-то. Уж об остальном мы молчим. А вы говорите — проводницы.

Ну, конечно, кой-какая правда есть в этом. В смысле переспать. Да, бывает так, что и случается. Сами понимаете. Но вот чтобы за деньги — редко. Это если, может, только в СВ. Пойди попробуй в плацкарте, ага. Я на тебя посмотрю. 54 человека, и у всех носки. 108 носков общим счетом. Ну, минус утери. Ну, пусть даже 103. Все равно сыроварня рядом не валялась. Любого сыровара кондратий хватит.

Вот. Но вообще бывает. Когда как. Когда по любви. Когда по интересу — мало ли, артист какой-нибудь известный едет. А когда и за наличный расчет. По-разному, в общем.

Но вот у героини нашей, у Любаши, стало быть, никогда ничего, кроме как по любви, и не было. Ей и лет-то под сороковник уже. За такое денег никто не даст. Да и она не такая была, чтобы так вот блядствовать. По интересу взаимному — да, чего-то было. И не раз. Опять же ребенка заимела двенадцать лет назад, девчонку, в школу ходит. Ну, это так все.

А любви вот такой, чтобы как в кино или, к примеру, в сериале каком, нет, не было. Стаканы — да, подстаканники — да, уголь, белье, да — все было. А любви не было. И очень жаль.

Нет, она, конечно, никакого там мексиканца страстноусого, на Антонио Бандераса похожего (хм... а усы-то у Бандераса откуда? Ну не важно) и не ждала. И на богатого не рассчитывала. Не говоря уже о яхтах, виллах и тэ пэ. Не расчетливая была потому что какая-то, вплоть до идиотичности. Могла бы уже и с начальником поезда переспать сколько раз. И еще со всяким начальством. И с комиссиями из Москвы. И с кем хошь — мало ли народу ездило за двадцать-то лет. Другая бы уже замужем была за кем надо. А эта — нет.

А ей хотелось так, чтобы мужик был. Чтоб курил, допустим, дома. К дочке в школу чтоб сходил, на родительское собрание, с классной руководительницей, гнидозой известной, поговорил хоть разок по-мужски. И вообще. Чего объяснять — и так все ясно.

И вот только она в который раз уже обсудила все эти дела с Танькой из девятого вагона — зимой было дело, — как пассажир очередной появляется. Здоровый такой мужичина, в очках круглых. Билет предъявляет, Москва — Петербург. Глазами не облизывает, трезвый, серьезный такой, ведет себя, в общем, культурно. Билет она в раскладушку свою сунула, мужичину пропустила, и Танька как раз вот сказала — есть же такие, мол, посмотри! Трезвый. Вот кому-то повезло. Наверняка, правда, в дороге напьется.

Зашла в вагон. И он тут же, в первом купе. Пока то, се, заговорила с ним — батюшки! — финн. Натуральный. Никаких примесей. Чухонец. По делам каким-то сюда мотается, от фирмы. И главное, что ее убило, — не пьет вообще. Финны, они, вообще-то, любят это дело. Особенно когда к нам приезжают. Это мы, наверное, от них заразились, как выезжаешь куда — наливай да пей. Раньше они все в гостиницу «Прибалтийская» в Ленинград ездили. После них можно было номер на ремонт закрывать. Ну что с них взять? Простые доверчивые люди, дети Севера. С ними в сауне париться — гиблое дело. Черта перепарят.

А этот не пьет. Ни капли. Завязал давно, зашился и шов закодировал. И по-русски немного разговаривает. Она, конечно, к себе убежала в купе, подкрасилась, чаю всем разнесла, наорала на кого надо и — к нему. В Питер-то в основном люди деловые мотаются туда-сюда. Быстро спать всех сморило. Слава Богу, не ей спортсмены достались, сборная, блин, чего-то по чему-то. Знает она этих спортсменов. За ними никто не угонится насчет выпить. А о тренерах и говорить нечего. И гормоны вколотые гуляют. Пронесло, Таньке они достались.

Ну, разговорились с финном, в коридоре стоя. Потом у нее в купе сидели. Только разговаривали — не подумайте чего. Он не лез, ну и она не очень предлагала. Говорили-говорили, чай пили, глядь — уже и Питер. А ночь пролетела — не заметили. Попрощались. И через день чувствует она — чего-то не хватает. Скучает вроде как по нему. Больно он забавный.

И так вот вспоминала она его, вспоминала, а недели через три — опять он, собственной персоной, в другом вагоне обратно в Москву едет. Она, как его завидела, прилетела сразу. А чего прилетела-то, запыхалась вся, спрашивается? А если ее и не ждут вовсе? Ан нет, и он обрадовался. Вот тебе и раз. Он-то по ней, выходит, тоже скучал. Ну и обратно всю ночь в коридоре стояли.

И, главное, он себя ведет как дурак — хоть бы приобнял, что ли, или облапал бы вежливо. Так ведь нет — стоит, краснеет и только за руку подержался разок. И смех и грех. Пятый класс средней школы. И она себя почему-то так же ведет — краснеет, как девочка. Какая же, спрашивается, товарищи, это девочка, когда у нее самой уже девочка двенадцати лет? А вот нет, заливается краской.

Доехали до Москвы, он ушел опечаленный какой-то, а она чувствует — все! Влюбилась. Втрескалась. Хоть он финн, хоть бурят. Бегает по вагону, в руках у нее все летает, вагон блестит чистотой, проводницы другие сбежались поинтересоваться, ничего им не сказала, никому. Нечего им знать. Таньке только сказала. И еще одной, из третьего. А так — молчок. Да и так все понятно. Ни с чем не спутаешь.

Ну вот так и ездили они еще дважды. И только недалеко от Москвы в последний раз отъехали, в любви он ей, как в книжках! Как в книжках только бывает глупых, господа, признался. У нее и сердце замерло от счастья. А он, понимаешь, насчет жениться. Сам весь красный, смущенный, стакан с чаем идиотским теребит. В купе у нее сидят. И она — неудобно даже рассказывать, как будто подсматриваешь, расплакалась. За все расплакалась сразу — за дочку, за себя, за Финляндию, и совершенно некстати, конечно.

Кто-нибудь когда-нибудь видел, чтобы бабы это кстати делали? В смысле — плакать? Вот то-то.

И финн смутился уже так от этого, что хоть прикуривай. Правильно, это тебе не линию Маннергейма держать — тут баба, вишь, счастливая плачет! Надо было им баб туда, на линию, посылать. Они бы быстро там скисли, финны.

Ну и в слезах прямо, она к нему обниматься бросается на грудь. И он ее, понимаешь, обнимает тоже со своей стороны и прижимает. Слава Богу, целоваться все-таки начинают. Еле я, честно говоря, дождался. И вот целуются. Такую сцену в Мексике показать — пол-Мексики слезами зальют. В одноименном заливе уровень воды поднимется, товарищи, если Мексика увидит, как эти двое обнимаются.

Боже мой. Бывает же такое счастье.

Только отвлеклись они все-таки на секунду, потому что звук какой-то странный был. В стекло что-то ударилось с той стороны. И сильно ударилось так. Они друг от друга оторвались, посмотрели — след какой-никакой на стекле остался. Там по встречной колее товарняк проходил, шумно как-то очень, тормозил он, что ли? Или гудел? В общем, черт его знает, что это такое было. Они, кроме друг друга, ничего не слышали толком. Может, с товарняка деталь какая

отлетела. А может, дети камень бросили грязный, повеселиться. А вот что стукнуло, они и не видели. Ну и ладно.

И оборачиваются опять друг к другу, и героиня наша берет все в свои руки, вызывает огонь на себя и форменный китель на себе наконец расстегивает. И финн немеет окончательно.

Счастливы оба. Хорошо-то как, а? Вот вам и любовь, маловеры! А вы говорите — проводницы, проводницы...

Часть четвертая

В следователи как человек попадает? Да обычное дело — через книжки. Читает их в детстве, читает, потом следователем становится. Ну, бывает, конечно, и по-другому. Например, династия бывает — дед в НКВД, папа в МВД, сын в следователях при том же ведомстве. Или после армии. Идти человеку некуда особо — идет в милицию. А если поумнее, то в ГАИ.

Но иногда все-таки книжек иной начитается, подрастет и — вперед. Одна только беда с этими книжками. Там ведь, если вы помните, Холмс в квартирке живет. Скрипки, трубки, кокаин, все дела. Ватсон, старый друг. Одно удовольствие. Или вот господин Мегрэ. Побродил по Дворцу правосудия, почихал с жалобным видом, поймал на эту жалобность преступника, как на удочку, и домой, к госпоже Мегрэ, гриппом болеть семнадцатый раз за год. Она ему — чай с малиной и градусником перорально, а он в бреду все преступника вспоминает. Я уж о Ниро Вульфе не говорю. Это который преступников шарил, не отходя от ресторанного столика у себя дома. Бывало, позвонит он в звонок, ему тут же всех подозреваемых приводят, он сердито покажет на кого-нибудь, того уводят люди в галифе. А он обратно в звоночек звонит, требует свежевзбитых по морде перепелок с апельсиновыми трюфелями, температура блюда плюс 47 градусов. Рай. Конечно, тут в сыщики захочется.

Но! Нет у нас в номенклатуре пока должности «сыщик». А вот должность «следователь» как раз есть. И приходит такой Холмс в прокуратуру или в угро, и тут выясняется, что хрен тебе трубки, Ватсон, кокаин, грипп и трюфеля. А есть у тебя кабинетик зашарпанный, один на двоих, коридор узкий, лампочки яркие, дегтем воняет. И есть у тебя начальник. У Холмса, спрашивается, был начальник? Фига. Не было. Ну, много бы он смог преступников поймать с начальником? Который смотрит на смету поездки в Швейцарию — не за олигархами, за Мориарти, тушит сигаретку в пепельнице, глаза красные на тебя поднимает и говорит тебе следственным тоном: «Ты что, охерел?» Или пойди попробуй по нашим коридорам следственным в гриме пройдись. Под кого он там гримировался? Под бродягу, бомжа, по-нашему? Во-во, пройдись-ка этаким стариком бомжарой а-ля ранний Шерлок. Мимо дежурки. Мимо капэзухи прошвырнись этаким фертом. К начальнику в гриме зайди. Я посмотрю, что от тебя останется.

Так вот. И выясняет следователь, что его работа основная — протоколы различные писать и вообще бумажки. Какой там за бандитами бегать — на это есть РУОП, РУБОП и отец их ОМОН. Они на бандита накидываются, руки ему крутят, на пол кладут и права зачитывают, прямо по почкам. А вот бумажки — это как раз следователь.

Ну так вот. Пришел как-то вот один такой сыщиком работать. Сашей звать. У него комбинированная психологическая травма — он книжки и в детстве частично читал, и после армии. Пришел. Молодой такой парень, рост метр девяносто три, из-за чего в армии усиленный паек получал. Стрижка, ясное дело, короткая. Глаза навыкате немного. Вообще вид у него был, как у дурака записного, только он этого не знал. Там он не один такой.

Пришел он, значит, в первый раз на работу, и преступления хочет раскрывать. Убийства всякие, кражи огромные, изнасилования, в крайнем случае жестокие. И карать. Там смотрят — о, еще один приперся. Ну и дали ему, действительно, преступление через недельку. На, раскрывай.

А преступление такое: квартирная кража. Взломали, залезли, взяли и вынесли. Чего, спрашивается, вынесли? Штанов две штуки. Ботинки уперли. Денег — семь условных единиц пятьдесят центов. Водки бутылку. Кассеты. Ну и так далее.

Раскрывать надо. Преступление налицо. Он месяца три возился. Потому что — давайте говорить честно — такие кражи и не раскрываются. Принципи-

ально. Непонятно, почему до этого еще авторы учебников по криминалистике не додумались.

Ну, раскрывал он, раскрывал, глядь, потерпевший прибегает. Орет. Чего такое? «Да вот, — говорит, — мать вашу милицейскую, видите?!» А сам чем-то несвежим в воздухе потрясает. «Ботинки, — говорит, — родные мои, упертые, на рынке купил. А вы сидите, мол, тут, и не делаете ни хрена». Саша ошалел. «У кого, — брякает сдуру, — купили?» «У кого, — тот воинственно настопыривается, — у бабоньки лет ста пятидесяти. Я их и узнал сразу. И купил». — «А чего бабоньку к нам в милицию не привел?» — «Привел, итить ее, привел — вон она стоит там, внизу, у дежурки». Ахнули, спускаются вниз. А бабонька-то, не будь дурой, лежит на боку, губами сиреневыми шевелит. У нее жизненный опыт, слава Богу, огромный. И дежурный вокруг нее бегает. С водой. «Скорую» уже вызвал. Ему только смерти тут вот не хватало. И матерится он поэтому так заманчиво, что Лотман с Ожеговым с того света высунулись бы послушать, будь такая возможность.

Ну, «скорая» бабоньку увезла. Потерпевшего — в кабинет. Сашу — к начальству. Тут охрипший вконец от матерщины дежурный его и сдал. «Заберите, — говорит, — своего придурка. Он молодой, что ли? Так ты ему мозги вправь». Вправил начальник. Объяснил кое-что про кражи, про висяк, про потерпевших этих, козлов, и про бабонек подозреваемых разъяснил. В институте эту науку и за пять лет никто не преподаст. А тут Сашка наш через пятнадцать минут из кабинета вылетел. И уши горят, чего не было с детства. Приходит к себе в кабинет. Там потерпевший сидит. «Встать», — говорит ему следователь. Тот встает, глазами хлопает. «Значит так, — говорит Саша, — ты сейчас из кабинета выйдешь, понял? А я тебя на опознание приглашу. Давай сюда свои ботинки вонючие. Да не в руки мне, вон в угол ставь. И пошел. Я позову, когда надо». Тот, офонаревший окончательно, уходит в коридорчик. И стоит там. Полчаса стоит. Сорок минут. Саша выходит. «Сейчас, — говорит, — только понятых возьму».

В Овэдэ где понятых возьмешь, чтоб не в форме были милицейской? Только в обезьяннике. Ну и возвращается наш следователь, тащит двоих в бодром темпе. Понятых, стало быть. А понятые такие: один пьяный, грязный, в наручниках, со всеми здоровается по имени-отчеству. Не в первый, выходит, раз. А второй — тот пьяный тоже, но почище и в очках. Стоит себе без наручников почему-то. Чуть не плачет. И звуки тоже издает. Раз в две минуты вздыхает сивушно и говорит: «Ох ты, бля, а с отцом-то там что сейчас, я и не знаю!» И так на все лады. Мыслью его накрыло, видать, как волной. Потерпевший присмирел окончательно. «Заходи», — говорят ему. Заходит. Видит — на стульях разложено что-то. Пригляделся. Значит, крайние слева сапоги стоят. Типа бахил. По болотам лазить. Грязные такие, что, наверное, и правда лазил кто-то. Карацупа какой-нибудь за шпионом шкандыбал с Индусом, а потом все это говно глиняное вместе с сапогами, как у нас заведено, в музей сдал милицейский, воспитывать подрастающее поколение. Пусть видят, по какому, понимаешь, грунту ползать доводилось. В центре стоят кеды. Старенькие довольно. В этих кедах, может, бабушка следователя еще в волейбол играла с другой женской гимназией. А справа крайние — его, потерпевшего, родные ботиночки. Черные. Лакированные местами. В общем, вполне еще приличные. И листочки тетрадные вырваны с корнем, а на них номера накорябаны — 1, 2 и 3. И лежат листочки каждый у своей пары обуви.

«Ну, — говорит Саша, которому промывка мозгов явно на пользу пошла, — гражданин потерпевший. Вам предъявляется для опознания три пары обуви. — Голос звенит аж. Тот, который в очках, последний раз про отца риторически спросил у публики и аж вытянулся, голос такой заслышав. — Опознаете ли вы, — Саша продолжает, — гражданин потерпевший, в какой-либо из этих пар свою?»

Вопрос ребром. Тишина в комнате. И следователь остро так, испытующе на потерпевшего зыркает. «Узнаю, — подает голос потерпевший, — узнаю родные свои ботиночки».

«Под каким номером?» — следующий ему вопросик. «Под третьим», — говорит он. И, совершив это титаническое умственное усилие, к ботиночкам тянется. Вдруг следователь как гаркнет: «Минуточку! А по каким таким признакам вы эту свою пару опознаете, а?» Охренел потерпевший. Слов нет. Мыслей нет. Что же сказать, а? Сказать-то что? «Ну, — говорит, — по таким признакам, что это мои ботиночки-то».

Следователь приуныл. Железный довод, но не то. «А, — приходит он на помощь, — может, по характерным потертостям?» «Ага, — радостно потерпевший соглашается, — и по ним тоже. Очень характерные потертости на моих ботиночках. Совсем не такие, как на сапожищах на этих или вон на кедах вонючих». «Прекрасно, — говорит следователь, воодушевляясь, — а еще по каким?» Ну, тут клиент сам допер. «По цвету», — радостно, как в школе, выкрикивает. Расплылся следователь. «По цвету, — говорит, — точно?» «Точно, по цвету. Они вон черные какие. А сапожищи грязного цвета. А кеды вообще синего. То есть были синего в 1913 году».

«Ну, — радостно следователь дело захлопывает, — прошу вас, граждане понятые, засвидетельствовать, что потерпевший опознал, мол, в паре обуви под номером три свои ботинки. Распишитесь вот здесь. И если ты еще раз, козел, — это он понятому в очках — еще раз мне на стену грязной своей бочиной облокотишься или про папу своего сраного вспомнишь, я тебя урою».

Понятые, извиняюсь за оборот, попались понятливые. Тертый народец. Не снимая наручников, подписали все. Саше было закралась по молодости в голову мысль, что они и любой другой протокол подписали бы с такой же легкостью. Скажем, о том, что видели, как гражданин Риббентроп у ларька гражданину Молотову какой-то пакт передавал и оба были пьяные. Ну да ладно. Он мыслишку эту из головы выкинул.

«Выйдите, — говорит понятым, — в коридор. А вас, — говорит, — гражданин потерпевший, я больше не задерживаю. Кража ваша раскрыта полностью. Вот здесь подпишите и здесь». «Как это?» — говорит тот. «А вот так. Бабку мы взяли, за пособниками ее уже поехали». Рот открыл потерпевший. «А что ей, — глупо так говорит, — будет?» «А мы ее, — говорит Саша вдохновенно, — скорее всего на электрический стул посадим». Хороший ученик. Быстро начальническую науку впитал. Ну, потерпевший подписал что-то, как во сне, и выкатился из кабинетика. А Саша обратно понятых погнал, откуда взял.

Такой вот был следователь. Это один только эпизод, а их, вообще-то, несколько было. И убийства случались — сынок папе по голове сковородкой тюкнул и на маму свалил, такую же, кстати, пьянь. И кражи опять же. Много всего. Матереть начал Саша. Уже и начальник на него орал не каждый день, а через один.

Ну и вот как-то звонок. Выезжай, мол, такое-то происшествие. Выехал на казенном автомобиле. Приезжает в место какое-то, богом созданное и забытое. Лесок рядом. Железнодорожное полотно. Ментовский стоит газик. И поезд стоит. Товарный. Подходит Саша к ментам, здоровается. «Чего тут у вас?» — говорит. «Да вот, — они ему объясняют, — наезд на человека посредством поезда». «А машинист где?» — «Да вон бродит, останки рассматривает». Ну, это рутина. Он и пошел протокольчики свои писать, покивав понятливо. Несчастный случай — вот как он это дело оформлять начал. Типичный. А никакой не висяк. Дело плевое. Это вообще не к нам.

Ну, сел в таратайку свою и пишет. Потом смотрит — у ментовского газика толпа какая-то собирается. Он как раз заскучал немного с писаниной — ну сколько можно? Подходит к ним, вид принимает озабоченный, в чем дело тут? Смотрит — а на колесо наблевано у газика и какой-то стоит рядом хмырь, губы у него трясутся, и водярой разит за километр. Саша тихонько спрашивает: это, мол, кто? «Помощник, — отвечают ему, — машиниста. А вон и сам машинист». «Пьяные, что ли?» — говорит Саша, а у самого в голове что-то вертится такое. «Так точно, — машинист вдруг басом говорит, — пьяные». И в землю смотрит. И у следователя нашего как молния в башке. У Ломоносова небось то же самое бывало. «Ага, — говорит. — А этот, помощник твой?» «Тоже пьяный, — отвечает ему машинист, — но он не виноват. Я виноват. Меня и берите».

Саша — чего следователю делать не положено — просто обалдел. «Так, — говорит он медленно, соображая чего-то, — это мы разберемся. На обследование тебя сейчас пошлем, медицинское». Менты тут возбухли — да может, не надо, да пусть бы и хрен с ним. Понятное дело, им же его везти невесть куда. Уперся Саша — нет, на обследование. Менты уж и трубку принесли на всякий случай, дыхнуть. Дыхнул тот. Мог бы и не дышать. И так все понятно.

«Так, — Саша говорит, а в голове все свербит чего-то, — значит, давайте его на экспертизу, а потом к нам. Я с ним разбираться буду».

Повели менты машиниста с лицом белым куда-то. А Саша в машину сел

вроде опять протоколы писать. Только ничего он не пишет, а думает лихорадочно. И такая возникает у него схема в голове. Ну, конечно, никакой это не несчастный случай. Уголовное это преступление, товарищи. Управляя... этим... как его... в состоянии алкогольного опьянения... ну и так далее. Это мы оформим. Лишнее дело раскрытое да с сознанкой чистосердечной, никому еще не вредило.

А вот с трупом с этим... Крепко призадумался Саша. На нем, на следователе то есть, как раз две висело кражи поездные. Крупные такие кражи. С неделю назад в СВ купе вскрыли, где муж с женой ехали, бумажники вытрясли, золото с жены поснимали, а те даже не проснулись. А третьего дня по-наглому в обычном плацкартном вагоне у мужика деньги сперли, так же вот, ночью. Машину он, видите ли, ехал покупать. Такая пачка зеленых с собой — ан нет, от жадности поехал плацкартом. Ну и погорел. Просыпается — ни денег, ни кошелька кожаного, на кобуру похожего, который у него под мышкой висел. Срезали кошелечек весьма профессионально.

И мысль у Саши оформляется в протокольном почти виде. Трупу ведь, ему что? Ничего ему уже не будет. Хуже, как говорится, не сделается. А ведь под поезд мог бы, скажем, и вор поездной попасть, а? А как вора от невора отличить, товарищ следователь? Да как — просто: у него с собой было... было, например... ну, допустим, нашли у него в кармане (а осталось там чего от кармана-то? вроде осталось чего-то), так вот, нашли ниточки. Какие такие ниточки? А ниточки с той тесемочки прорезиненной, на которой кошелек висел! Ну, кто это? Вор, господа присяжные и адвокаты иже с ними! Ворюга злостный! Вот так-то! А ниточки мы прямо с обрезков тесемочных возьмем, благо кошелечек у нас в вещдоках валяется где-то. Вор его скинул, естественно, там же, в вагоне. Вот. Возьмем и в карманчик положим...

Такие вот сладостные мысли у Саши оформились. Почему сладостные? Потому что три преступления зараз раскрывает, это во-первых. Значит, кривая раскрываемости вверх поползет. Это во-вторых. Потом, может, повышение какое — в звании или в должности, не важно. Это в-третьих. Ну и тому подобное.

И в сладких этих мечтах рвет Саша старые протоколы, новые пишет, заканчивает их и отправляется в родные стены. Парень-то молодой — едет и мечтает. Как наградят его, может. Прямо в День милиции. В актовом зале ихнем душном. Повесит медаль ему начальник. Какой такой начальник? Он сам уже начальник будет. В кабинетике на одного. Погоны у него такие... звездчатые. А там, глядишь... глядишь — и министр! Министр узнает о нем, о Саше, простом милиционере, следователе обычном. И вот уже в Москве Саша. Министерство там... генералы... МУР, в крайнем случае... и вот уже седой Саша, да не Саша уже — Александр Иванович, рассказывает молодым каким-то смутно представляющимся милиционерам будущего свое героическое прошлое... Да, говорит, ребятки вы мои дорогие...

Приехал Саша. Додумать не успел как следует. Но приятность все равно такая по телу разлилась, что он только до кабинетика успел добежать и ну производить установленные законом действия. Тесемочку — раз. В конвертик ее специальный — два. Бумажки писать нужные — три. Ну и все. Теперь только завтра этого допросить, машиниста-алкаша, и к начальству — докладывать об успехах. И уезжает домой следователь наш.

Ночь прошла. Наутро приезжает. Заканчивает с бумажками. И выясняет, что на допрос-то звать некого. Машинист-то, пьянь безответственная, взял и перекинулся ночью. Саша уже и вызверился на кого надо — забили, что ли, козлы, до смерти? Вам че, других мало? А ему клянутся, что нет, мол, чес-слово, и пальцем не тронули. Вон на нем и следов нету никаких от побоев. Да мы тебе честно говорим, ну слушай, правда не били.

Вот гадство. Вот подлянку машинист кинул Саше. Ну ладно. Может, так оно и проще. И заканчивает он бумажные дела еще быстрее, чем думал. И заканчивает в лучшем виде. Вот что у следователя нашего выходит.

Он, следователь такой-то, вел, оказывается, уже несколько дней разработку вора поездного, гражданам спать не дающего спокойно. И только он, орел-сыщик, выследил жучилу эту позорную, расхитителя не принадлежащей ему ни под каким видом собственности, как тот от наблюдения ускользнул. Как у нас в органах говорят, ушел объект, понимаешь. Что само по себе говорит о нечистой совести. Ну вот. И потом... в результате следственно-розыскных мероприя... ковой был... озможно, с сообщ... ступного сговора... ну и так до конца. Вплоть

до обнаружения объекта окончательно мертвым и посему для правосудия недоступным. А вот и доказательства его гадостной деятельности:

1. Ниточки с тесемочки, каковая тесемочка...
2. Непосредственно труп с злобным, жульническим выражением лица, обнаруженный...
3. Материалы следственных разработок, им же, следователем, осуществленные.

Очень гладко выходило. Будто злыдень этот воровал-воровал по вагонам, а в последний раз, уже чуя на себе зловонное дыха... (зачеркнуто). Тяжелый взгляд органов, не выдержал. Сорвалось у него. Нервы подвели. И скорее всего (теоретическая выкладка Сашина) поймал его кто-то прямо на месте преступления. Может, жертва и поймала самолично. И с поезда сбросила. Каковой поезд в аккурат проходил в таком-то направлении. А в обратном проходил товарняк (сноска: «выделено в отдельное производство»). Конец известен.

Закрыл Саша папочку. Закурил, довольный. И второе дело состряпал, не отходя от кассы. Про управление в пьяном виде. Про преступную халатность, повлекшую за собой человеческие жертвы. Про нанесение тяжких телесных, с жизнью, увы, несовместимых. Про убийства — умышленное, неумышленное и по неосторожности. Короче, статей восемь туда Саша навешал. Если бы А.Эф.Кони какой-нибудь с таким делом ознакомился бы — он бы не поленился, зашел бы в централ и самолично того сукодея пристрелил бы из револьвера царских времен. Но — увы! — стрелять некого, ввиду того что обвиняемый последний раз плюнул человечеству в лицо, безответственно перекинувшись, когда пришел час расплаты. Вот, кстати, справка о смерти. Справка от докторов с результатами анализа на содержание алкоголя в крови и, отдельно, в моче. Характеристика с работы, где насчет пьянства указывалось. И тэ пэ.

Результаты экспертизы, правда, не пришли еще, но это ладно, это быстро и не делается. Потом можно присовокупить. Матерьяльчики он в дело подшивает, насчет ниточек с тесемочками, и дела оба — начальнику. А у того в кабинете как раз комиссия, что ли, какая-то сидит, в общем, высокие чины. Ну что ж, так даже и лучше. Бряк дела на стол. Раскрыл вот. Ознакомьтесь. Начальник аж рот открыл. Саша только улыбнулся скромно — мол, ничего, это я просто... просто это моя работа, товарищи.

Домой уехал. Вечером слухи поползли по телефону, один приятнее другого. Что, мол, поощрят. Что, мол, в управлении этот новенький ну просто фурор произвел — три безнадежных висяка закрыл. И то, и се. Спать лег — спал как ребенок. Проснулся с улыбкой. На работу не пришел — прилетел.

Жизнь, в общем, повернулась к Саше к нашему не той стороной, которой обычно до этого поворачивалась.

Вплоть до шестнадцати ноль три.

А в шестнадцать ноль три начальник в кабинетик Сашин заходит, этак попростому и без стука. И не один. С ним еще какие-то люди. С погонами и без. Завкадрами. Эксперт пожилой в халатике. Важный еще один какой-то. Саша встает скромно, улыбаясь. Понимает. Вот оно — целая делегация. «Ну что ж, милок, — начальник говорит, — наслышаны мы о твоих подвигах». А Саша зарделся нездоровым румянцем армейским и голову так кокетливо приотвернул даже, мол, ему, скромняге, не к лицу такое и слушать. «Мда, — начальство продолжает, — ловко ты, значит, вора этого взял. Молодец. Надежда сыска. Орел-мужчина. Может, премировать тебя за это, а? Или лучше в должности, может, повысить?» Тут Саше бы уже и заподозрить недоброе. А он, знаете, не смог. Не почувствовал ничего. Слишком у него маслено внутри и холодок приятственный. А начальник все не унимается: «Расскажи-ка, — говорит, — Сашок, как же это ты его вычислил-то, а?» Ну, Саше самому про себя рассказывать как-то не очень удобно. Ручкой этак смущенно делает. «Да ладно, — тихо так говорит, но с достоинством, — ну чего вы прямо...» «Ну как же, — начальник говорит, — это ведь вор все-таки был, не какая-нибудь шпана. Третьего дня вон он какой кошелечек срезал. Высший класс. Элита воровская, Саша, тебя теперь по имени знать будет. Понимаешь? Поэтому очень интересно нам послушать. Знаешь про что?»

И тут невообразимое произошло. Наклоняется начальник к Саше через стол и, слюнями брызгая, вдруг как артиллерийским накатом заорет: «А про то,

сукадла, как это он третьего дня украсть мог, когда он уже дней восемь как мертвый, а?!»

Тишина на секундочку на Сашу обрушилась. А начальник не унимается, орет так, что страшно становится: «Он же, поеготина ты поднавозная, так весь проформалинился, что у нас лежит — не тухнет!! Слышишь меня ты, козел молодой, а?! Ты кого объехать-то вздумал — меня, что ли?! Или, может, вот товарищей, а?! Отвечать!!»

Отвечать не может Саша. Как бы это мягко сказать — нехорошо ему. Он только рот открывает, как рыба, вот это ему удается. А сказать что-нибудь — никак.

Тогда эксперт-старикашка с губами блеклыми коричневыми вступает. Забыл, мол, тенор свою партию, ну да ничего, хор выручит. «Я лично, — говорит, — молодой человек, производил исследование останков этого... вашего. Смерть наступила знаете когда? Дней за восемь до того поезда. Причину смерти установить не удается, поскольку там мало чего осталось. Но одно могу сказать точно — в морг и, соответственно, в формалин он попал довольно быстро. Распад тканей минимальный».

«Ты где его откопал-то?! — вступает тут начальник начальника, самый тут главный, вступает медовым таким баском, что хочется ему как на духу все рассказать. Дружески так спрашивает. — Встать!! — истерика уже почти у шефа непосредственного началась, а Саша встать, кстати, и не может что-то, ноги плохо слушаются. — Встать, когда с тобой разговаривают!!»

Ну, его-то можно понять. Он-то, будь его воля, дела бы эти и закрыл, а Сашу вздул бы тихо, по-семейному, не вынося, так сказать, сор из следственной этой избы. Есть, знаете ли, способы.

Но уж когда ему эти дела на стол при всем начальстве шлепнулись... когда вопросы задавать стали... когда начальство и само уже обрадовалось... а потом заметило, что не хватает в деле заключения судмедэксперта... Да и когда само начальство эксперта вызвало нужного и приказало быстренько процедуры все провести, чтобы молодому, понимаешь, хорошему парню, дело помочь закрыть поскорее, а эксперт-то, дурачина с глазами круглыми, потом с результатами обратно в кабинет и приперся... Извините. Не было вариантов особых у начальника. Или сам тони, или этого добивай. Ну, он давно в аппарате. Выбрал, естественно, второе. Тут и выбирать-то было нечего...

В общем, сами понимаете. Вылетел Саша из кабинетика и из органов внутренних вылетел. Да с таким треском, с такими формулировками в трудовой, что его и в концлагерь бы с этими характеристиками узником не взяли. С такими, я извиняюсь, записями в ад постучишься — не всякий отопрет.

Так что вот оно как, дорогой мой юный подрастающий друг. Именно к тебе я хочу обратиться этими скорбными строками. И усвой раз и навсегда — любое дело, которое делать начал, ты уж закончи, пожалуйста, как надо!

Вот какая мораль, видите ли, получается.

Часть пятая

Я, вообще-то, если честно, не сторонник насилия. Никогда это дело не любил. Бывало, например, по улице иду, а там бьют кого-нибудь. Завлекательно так бьют, ногами, скажем. А я вот никогда не подойду, не присоединюсь к ним. Потому что я противник всего этого дела. Ни за какие коврижки не заставишь меня подойти. Нет уж! Не на того напали! В смысле — напали-то вы, ребятки, как раз на того, вот его и бейте. А я пойду своей дорогой. Потому что насилие мне неприятно. Неприятно, хоть режь меня.

Но иногда все-таки — хоть я и противник насилия, о чем неоднократно заявлял, — иногда, знаете, такое увидишь — так и хочется в морду кому-нибудь треснуть. Чтобы юшка прямо потекла из нее, из морды то есть. Чтобы упал владелец этой морды на колени и в слезах простить его умолял. А я бы тогда его вообще убил, потому что, понимаете, накипело. А уж если у меня, у сторонника ненасильственной жизни, накипело — тут уж уходи. Вот до чего довести могут отдельные люди! Да и все остальные хороши.

Вот. Бывают, к сожалению, такие случаи. Когда и ангел бы, понимаешь, крылья бы отстегнул и, рукава белого халатика своего божественного засучив, первым бы в драку кинулся. Глядишь — а он уже кроткими устами своими ругается, как участник антисемитского митинга, на роже озверение написано, кула-

ки измазаны и глаз один заплывает. Не зря их в основном в профиль изображали, ангелов.

Так вот, о чем я? Ну да. Случай был такой. Точнее, прямо ряд случаев, и все с одним человеком. Просто я даже говорить об этом спокойно не могу. Как сговорились все против него.

Он астроном был, этот человек. Константином его звали, а вот фамилия была посмешнее, не такая греческая, — Казюлин. В детстве его, разумеется, Козявкой дразнили, причем не той, что с букашкой вместе в детских стишках, а той, что из носу ковыряют. И рос он какой-то такой странный. В очках ходил, прямо со школы. В футбол во дворе не очень-то играл. Ну и вырос застенчивым таким юношей. И улыбался часто. Правда, улыбка эта его только, бывало, расцветет робко при виде, например, знакомого какого-нибудь с его же двора, но когда тот мимо проходил, барышню при этом за жаркую летнюю талию приобняв и Костю не заметив, тогда усыхала улыбка Костина и он как-то особо растерянно очками поблескивал.

И в школе еще он астрономией увлекся. Может, потому что от звезд никогда никаких насмешек не слышал. А они, когда Костя линзами поблескивая, на них глядел, в ответ ему тоже вроде как блестели. Да и потом они далеко. И от такой вот их далекости было ему покойно и безопасно.

Ну, поступил в институт соответствующий, закончил его с грехом пополам. Он все больше практическими потому что занятиями увлекался и из обсерватории институтской буквально не вылезал, пока его не предупредили как следует, что вылетит он на улицу из института, если теорию не сдаст. Ну, выучил, сдал. Делов-то.

А в армию не брали его, потому что с таким зрением он не то что врага — и своего-то не сразу разглядит. Уж на что в военкомате врачи злобные сидели — только перед ним паренька под Благовещенск с позвоночником нехорошим отправили, в стройбат, а при виде Костиных линз толстенных и у них дрогнуло. Не взяли. Иди, гуляй пока. Если враг нападет и всех, кроме тебя, перебьет, вот тогда мы тебя призовем. Будешь тогда захватчиков диоптриями двузначными смешить.

Закончил институт. Распределили его. И попал он в небольшую лабораторию такую при НИИ каком-то. Квартиру лет через пятнадцать получил, маленькую, двухкомнатную, в Черемушках. Работал много. И на Памир как-то ездил, и в Крым — в разные большие телескопы смотреть. С Памира лучше звезды видно. Потому что высоко и вообще почти что заграница.

Труды научные писал, правда, небольшие. Как раз на кандидатскую хватило трудов. Что-то там про сверхплотную материю где-то. Такую теорию вывел, что, мол, еще б немного — и она б куда более сверхплотной стала. Ан нет, не удалось. Во Вселенной потому что тоже все как-то наперекосяк. Все как у нас, у детей ее сукиных.

Ну вот. Кандидатскую, стало быть, защитил. Вот жениться не женился он только. В институте мог, да пропустил время. Его, в общем, звезды вполне устраивали в смысле компании. Да и, прямо скажем, на него девки-то не липли. Конечно, хорошо — человек вежливый, обходительный, но прямо, знаете, девки, тряпка какая-то! Я его в общагу приглашаю в субботу вечером, заходи, мол, чайку попить, подружка как раз уехала к родителям, в понедельник только вернется, а он не приходит. Ну фильтрует вообще все. Ну ничего не понимает. Господи, ну откуда он взялся такой, а? Да ну его, девки, может, он вообще какой-то дебил. Или не стоит у него, даром что вокруг телескопы фаллические.

Вот и жил так. А потом, после института — когда уж там? Потом, среди коллег-астрономов женщин не очень много. А у них и коллектив был маленький, несколько человек в лаборатории, все мужики. И общались они как-то не очень часто — так, конечно, дни рождения там или праздники еще какие. Но не более. Поэтому и друзей у него толком не было. Школьных позабыл, дворовых знать не хотел, институтские разбрелись все куда-то. Нет-нет в журнале астрономическом специальном фамилия встретится знакомая под статьей — вот тебе и все общение. Да ну и ладно.

А тут новые времена, сами знаете, какие. Развалилась практически лаборатория-то. Почти никого не осталось. Кто помоложе — тот деньги зарабатывает как умеет. Кто постарше, со степенями — тот преподавать устроился, а кто и во-

все за бугор отвалил. А он — посередине как раз. Ну, остался. Зарплату платят редко, зато маленькую. А ему много и не надо. Утром творог, вечером макароны. Звезды — они всякий аппетит отбить могут запросто. А то, что работа его особо никому не нужна стала, так и на это ему наплевать было. Ученый — он может и в стол работать. Вот так.

И дожил он ровно до сорока семи лет. И тут лучше бы сверхновая зажглась где-нибудь.

Он Ее встретил. Прямо у себя в Черемушках. Он хворал чего-то, температурил неделю. И вот выполз в первый послеболезненный день в магазин, гадюшник ближайший пролетарский, где селедкой пахнет сорок лет уже подряд, за продуктами. И вдруг — бабах! Он ее как увидел — ослаб обратно весь. Представьте — девушка такая вся высокая, стройная, яркая вся, прямо светится. И одета — ну вот так бы и Млечный путь одевай! В ларьке сидит с видеокассетами — так ларек прямо сияет весь изнутри. И он даже подумать ничего не успел, а ноги сами к ларьку свернули. Никогда такого не чувствовал. Дышать еле дышит. Сорок семь лет прожил, а почти зазря — вот что он почувствовал в секунду в одну.

Ну, поковырялся чего-то там в кассетах. Денег-то у него не очень с собой было. Тут и она подходит, подплывает так с той стороны прилавка, как река ее несет, спрашивает его, чего желает он. Пошутил он чего-то. Астрономы — они шутить могут запросто. У них и шутки какие-то особые, смешные, о вечности. Она засмеялась. Слово за слово. Так и так. Боже мой, ну какая же красавица. Влюбился, кажется, без задних ног в нее К.Казюлин, кандидат соответствующих наук.

Заходил каждый день, разговаривал потихоньку. Потом в гости, в шутку тоже, позвал. А она взяла и пришла.

А дальше знаете что было?

Вы себе можете представить, что чувствует человек, если он в сорок семь лет вдруг с женщиной в первый раз вообще! За всю жизнь! В постель ложится, а?

Да не просто с женщиной — с богиней он спал, вот как ему казалось.

Дальше все как только мечтать можно. Встречи. Загс. Жена. Ну можно разве на Афродите такой, граждане, жениться? Нет, граждане, нельзя. Только в сказках. В жизни Афродиты в основном в других социальных институтах пребывают, а не у тебя в двухкомнатной квартире в Черемушках, где лифт трудно найти не обоссанный с троса до подвижной платформы, максимальный вес 400 кэгэ.

И готовит. И опять же спит с ним часто, как в арабских летописях. Раз в неделю примерно. Костя такого счастья в жизни, честное слово, не ожидал и не заслуживал. А она вроде бы и зарабатывает чего-то. И уже квартиру им побольше нашла, на обмен, подальше от Центра, но зато — побольше ведь! Души он в ней не чаял. Любимая. Да я за тебя.

А переехали когда, она быстро, как обмен весь провернула, все сама делала, все, он палец о палец не ударил, в очереди ни минуты не стоял — все еще лучше пошло.

Костя. Эх, Костенька.

Мне, честно говоря, граждане, писать дальше трудно. У меня потому что, граждане, комок в горле стоит и не проглатывается, зараза, сколько я его ни глотай.

Костя. Правильно все. Ты, в общем-то, и знать не мог, что девушка эта из южного одного города приехала. И что жизнь в этом городе не очень. И что именно от такой вот жизни она — в Москву. А сюда много девчонок приезжает. А работы на всех не очень много. И работа, прямо скажем, эта однообразная довольно ей не понравилась совсем. И не она светилась это в ларьке, а цацки на ней всякие светились, как звезды, из таких же ларьков — ты ведь, астроном, в драгоценностях не очень разбирался, верно? И что тебя, дурака бородатого, одинокого, в очках, с лицом робким и заношенным, она увидела так же быстро, как и ты ее. Все так. А ты думал — любит, готовит, спит, обмен. Костя, голубчик. Сердце у меня рвется.

В общем, он домой пришел в один вечер. Ключом в дверь. А дверь не открывается. Какой-то замок странный. Он в звонок звонит. Мужик выходит какой-то. «Да?» — говорит. Костя только через минуту рот и смог открыть. «Извините, — говорит, — а здесь... а я здесь... я живу...» «Позвольте, — гово-

рит мужик так спокойно, — вы, наверное, тут раньше жили? Или родственники, может, ваши какие? Это возможно. А с сегодняшнего дня тут я живу, стало быть». «Как это?!» — «Как-как, моя квартира. Купил и живу. Сегодня только въехали. А что? А в чем, собственно, проблема?» Ничего Костя не понял. На стену только оперся и дышать пытается. А мужика нервирует все это, ясное дело. «Ну так что вы, — говорит уже погромче, — хотите-то тут? Вот, пожалуйста. — И папку выносит какую-то. — Вот. Куплено у Казюлиной М.В. Справка БТИ. Нотариальные всякие бумажки. Справки. Все чин чином. Казюлина выписана». Сипит Костя: «А я, я же не выписан!» — вот, выходит, что и научные сотрудники, кандидаты такую только чепуху и могут выговорить в подобных ситуациях. «Какие такие вы, — мужик переспрашивает и уже злится потихоньку, — прописана была здесь одна Казюлина. Она выписана. А вы ей кто?»

И вот от этого вопроса Косте как раз и поплохело. На улице он себя уже обнаружил, в садике каком-то. Песочница там, и он сидит в ней на краешке. А вокруг дома. Окна светятся везде. На кухнях, в основном. Ужинают люди.

Паспорта-то у нее были, оба. Она обменом этим занималась. И вообще все документы. Он ее не проверял. Подписывать чего-то подписывал, но не проверял, нет.

В общем, что-то случилось с Костей. Ум у него, как астроному и положено, анализировал хорошо, и так, видимо, четко все ум этот чертов проанализировал, что... Ну, как это сказать. Заболел Костя. Думать уже не мог никак. Чувствовал только, что душа постоянно вроде как разрывается. И от этого самого, наверное, и повредился. Душевнобольными их правильно зовут, таких. Чтобы отличать от умственно отсталых.

Он быстро оброс и испачкался. Его мыли в приемнике милицейском и вшей из бороды убирали. Потом отпускали. От него пахнуть стало сильно. Опять мыли. И бормотал он все чего-то. Про красных гигантов и белых карликов. Потом Костю вроде на вокзале видели. Он там в переходе подземном сидел, к стене привалясь. И пахло от него.

Там, на вокзале, в переходе, его милиция и подобрала по сигналу. Ну, они его не сами подбирали. Мертвых бомжей подбирать не их работа. Санитары приехали специальные. Подобрали и увезли астронома, бомжару, который звезды любил. И написал работу о них какую-то. Что-то там о материи сверхплотной.

Слезы у меня текут. Из того самого, по-моему, комка гадского. Я их вытру сейчас. И я вам скажу. Я если Казюлину М.В. встречу где, я ей в морду дам и не знаю что сделаю. И ангелы мои мускулистые, крылья отстегнувшие, мне помогут. И те, с улицы, ногами бить кого-то перестанут и к нам с ангелами присоединятся. И мы уж вместе все ее не отпустим. Не такие мы парни, противники насилия. Честное слово. Не отпустим. Не волнуйтесь, граждане.

Вот только с Костей я попрощаюсь, и займемся. Косте еще много чего предстоит. Его еще обмывать будут. Опыты на нем захотят произвести, научные. Да он бы, я думаю, и не возражал. Опять обмоют. Оденут во что-то. И положат в какую-то машину, в багажник. Может, это и есть катафалк? А то я их не видел никогда.

Ему много еще предстоит, Косте моему. Не волнуйтесь. И здесь, и в других галактиках. Не волнуйтесь.

Часть шестая

Ага. Так на чем я остановился-то? Ну да, режиссер с художниками едут себе в джипе. Разговаривать пытаются. Ну и вроде как отходят немного. Уже и ноги не очень трясутся. Тепло в машине, музыка всякая тихая, вот они и расслабились немного. Разговаривать разговаривают, а каждый о своем думает. И все об одном и том же. Режиссер — о том, как он сегодня же вечером напьется как следует. Как домой приедет, одежду эту чертову скинет и в ванну с бутылкой залезет отмокать. Продюсеру позвонит — мириться надо. А художники — те думают, как бы им так напиться опять же, чтобы сил набраться и кассетку злосчастную посмотреть. Уж больно свежо все. Смотреть не очень хочется, хотя и любопытно, конечно.

Ну вот. Едут себе. И до самой окружной московской опять доезжают. Опять им кто-то палкой машет волшебной, полосатой у поста гаишного. У этих уже и

сил нет. Останавливаются. Вылезает режиссер. Смотрит — ну что ж это такое-то?! Опять гаишник к нему походкой царской неспешной движется и опять тот же самый. Они и так друг на друга похожи все, гаишники, и походка у них примерно одинаковая. Но режиссер его все равно сразу срисовал. Вот, гляди, подходит. Упитанный, как шеф-повар. Сразу видно — бюджетник. Ага. На пузце портупея застегивается с большим трудом. Их, я думаю, по лицам и отбирают на работу. А если какой-нибудь гаишник худым ходит, так его и увольняют через некоторое время. За профнепригодность. Какой же он, спрашивается, специалист, если себе на откорм набрать денег не может, а? Это ведь получается, значит, что он и государству, понимаешь, прибыли никакой принести не в состоянии. Ну да Бог с ними.

Подходит гаишник к режиссеру нашему. Тот уже и смотрит обреченно, будто на плаху его вывели и покурить дали перед этим делом. И вот он курит и близлежащие деревца чахлые тоскливо осматривает, понимает, что не сбежишь. «Ну чего опять, — вырывается у режиссера нашего, — ну что я опять сделал-то?» А гаишник — то ли правда не узнал его, то ли прикинулся — говорит: «Документы ваши, пожалуйста». Режиссер хренеет. «Послушайте, — говорит, документы доставая, — вы же меня только что останавливали. Ну пару часов назад. Ну что вы опять ко мне докопались, а?» Гаишник только глазками зыркает, клиента как будто и не слышит. Он, может, и правда забыл. Столько народу за два часа проехало. Целое состояние.

«Умгу, — гаишник говорит, мрачнея, — а техосмотр у нас есть?» Режиссера прямо подклинило этим вопросом. Творческая личность. Нервы сдали. Все-таки много переживаний на сегодня было. «Да ты что, совсем уже?! — орет, — я же тебе, менту жирному, только что платил, когда из города ехал! Вы что!! Ты что!! Вы не много хотите ли, а? Я же тебе лично взятку, слышишь, ты, взятку давал за этот техосмотр, гори он огнем! Куда тебе вторую-то? Хайло не треснет?? Обойдешься без второй!» И с этими самыми словами рвет режиссер у него из рук документы, частично вырывает и в полном расстройстве бешеном в машину обратно идет большими шагами.

Ну а тут уж и у гаишника взыграло. Он, конечно, хмыря этого теперь вспомнил. Он бы его и отпустил. Но уж после таких слов... после таких слов — нет, теперь не отпустит. «А ну-ка, — говорит металлически, — стоять!! Сюда иди, ко мне!» «Ага, — огрызается режиссер, не ведающий, что творит, и уже ничего окончательно не разумеющий, — разбежался!» Но срабатывает рефлекс водительский, шаги он замедляет, оборачивается и хамски так, с надрывом интеллигентским похабным: «Документы мои дайте сюда!» — говорит. «Чего? — и собеседник мгновенно в тон попадает, — чего тебе? Я тебе говорю, сюда иди!»

А тут на шум и второй гаишник подваливает. Видит, что скандал. А первый уже налился весь кровью, лапами вокруг кобуры судорожно почесывает и звонко так поясняет: «Значит так, ты сейчас со мной на пост пойдешь, понял, мля? Эти твои в машине тоже. Машину я, мля, на штрафную стоянку ставлю, полторы штуки в день, мля, на неделю. Ты понял меня, нет?»

И тут сцена происходит в общем и целом, конечно, безобразная. Режиссер ополоумевший пытается права свои заполучить обратно. Его второй гаишник за корпус сзади обхватывает и по мозгам дать намеревается за нападение на первого гаишника при исполнении его финансовых обязанностей. Первый же гаишник дверь джипа заднюю распахивает и компьютерщиков несчастных, ничего ровным счетом уже не соображающих, вытаскивать начинает с криками матерными. Художники только мямлят что-то плаксиво, и смысл этих соплей сводится к тому, что они просят их, значит, не трогать. Если это возможно. Свалка небольшая. Мат гаишный стоит, крики режиссерские истошные — отдайте права мои сюда!! — и художниковский плач Ярославны. Баталиста только не хватает. Большим успехом полотно бы пользовалось. «Битва с гаишниками на таком-то километре МКАД».

А дальше вот что происходит. Режиссер свои лапы уже почти до документов дотянул. Второй гаишник уже почти режиссера обхватил как следует и назад его тянет. А гаишник первый как раз за художника близсидящего уцепился как следует. И армейским таким рывком его на себя — рраз! Художник хилый с податливостью возбужденной женщины из джипа на раз вываливается. От этого вся скульптурная группа немного отшатывается. А вместе с задницей художника вылетают из машины и камера, и кассетка. Они там лежали как раз недалеко.

Вылетают и падают, камера стеклом брызгает жалобно. А гаишник, тот, который первый, разворачивается не совсем ловко, чтобы художника уж совсем копчиком на асфальт не уронить, а наоборот, ловко скрутить его в наручники прямо тут, сразу. И, разворачиваясь, он нечаянно кассетку сапогом своим казенным плямкает. Отлетает она немного — метра на полтора максимум. Режиссер перестает за документами тянуться и начинает тянуться как раз к кассетке. Разворачивается он. И видит, как большое что-то слева надвигается.

Хрусть.

Это фура шла. С прицепчиком. Тягач. Общим весом тонн до хрена и больше. И все колеса диаметра немереного, из них часть сдвоенные по кассетке проезжаются. Аллес.

Скульптурная группа немного застывает. Эти трое смотрят на остатки. Осталось немного, прямо скажем. И смотрят они с таким видом, будто под фуру только что их дедушка сердобольный попал, миллионер американский, который как раз собрался на пост идти, завещание подписать на тверденьком, чтоб не на колене черкать. Хрюк — и нету дедушки.

И гаишники недоброе почуяли. Такие лица потому что у людей не бывают просто так. Не цепенеют просто так три человека, сразу и вместе. И отчаяние в глазах ни с чем не соотносится. Опять же имущество-то портить гаишники не собирались. В общем, неловкая ситуация.

Первый художника отпускает и решает, что ну ее на фиг, такую историю. Чем еще она закончится — ему непонятно. Мало ли кто такие, какие у них родственники и что там на кассетке было. Клиент больно борзый попался вообщето. Кто его знает. Может, он в семье дурак, а все семейные достоинства — у папы, бывшего секретаря цека, ныне демократического чиновника. Да ну его, связываться. Документы поэтому гаишник в джип швыряет. «Валите, — говорит уже помиролюбивее, — отсюда, мля, чтобы я вас тут не видел!» Разворачивается и уходит. Второй гаишник за режиссера цепляться перестал. И тоже вид принимает оскорбленный. Но не говорит ничего и уходит.

Художник один на асфальте сидит. Второй — в джипе, хотя желал бы в туалете находиться сейчас. Режиссер стоит в идиотичной греческой позе и смотрит в точку.

Я вам знаете что предлагаю? Давайте мы их так и оставим тут. Потому что — говорю вам как автор — это люди малопредсказуемые. Соотечественники мои они потому что. Им не в падлу и за вторым трупом поехать — вот я чего думаю. А такие зловредные, понимаешь, персонажи мне на кой сдались? У меня и поинтереснее найдутся. Не сомневайтесь. Такие у меня персонажи в мозгу воспаляются один за другим — хоть в очередь их выстраивай и номера на ладонях пиши. Точно вам говорю. Любого берите. Да вон хотя бы шофера трейлера того здоровенного, тягача. Не прогадаете.

Я вам врать не стану.

Такой парень этот шофер — закачаетесь!

НИЧЕГО ОСОБЕННОГО

Когда-то Энди Уорхол решил сделать небольшую телепередачу, в которой не было бы ничего особенного, и сама по себе она была бы ничего особенного, и называлась бы в соответствии с формой и содержанием «Ничего особенного». Скромным человеком был Уорхол, что и говорить.

«Искусство кино» решило последовать поучительному примеру и сделать небольшую рубрику, в которой тоже не будет ничего особенного — маленькие статьи, несложные идеи... И сама рубрика будет, в общем-то, ничего особенного... А между тем скромность, наряду с краткостью, всегда считалась сестрой таланта. Вот и вздумалось нам чем-то этаким блеснуть. А почему бы и нет, ведь в нашем желании нет ничего особенного?

ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Ералаш-арт

«Даун Хаус», режиссер Р.Качанов

Роман Качанов снял фильм о загадочной русской душе. Как известно из истории отечественной литературы и философии, русская душа всегда тяготела к чему-то отвлеченному от родной почвы. К чему-то трансцендентному, а проще говоря, к заморскому. То она склонялась в сторону татарского ханства, то вдруг нежно замирала от связей с государством немецким, то кидалась в светскую салонность Франции... Потом в русском сердце что-то екнуло, и оно замерло от восторга перед Америкой, снисходя иногда до книксенов в сторону английскую и голландскую... Поэтому Качанов назвал свой

фильм просто — «Даун Хаус». Любителям заграницы сделал приятное, а также почтил вниманием медработников. А слово «хаус» метнул, как кость, бритоголовым мальчикам, живущим в одноименном электронно-музыкальном стиле. Однако люди образованные и в искусствах разумеющие от Качанова подарков не приняли. А за что-то обиделись на него. Нечто подобное уже происходило в Голливуде, отказавшем в доброй улыбке Джону Уотерсу. Теперь и у нашего бомонда появился уотерсообразный любимец.

Приведу в пример несколько историй, которые наглядно демонстрируют реакцию полярных культурных слоев на последнее творение Романа Качанова «Даун Хаус».

История первая. Идет набор молодых журналистов в новый интернет-журнал. Единственный вопрос, на основе которого происходит зачисление: «Как зовут Бондарчука?» Если испытуемый говорит: «Федор», — сам виноват. Если произносит имя Сергей, имеет шанс на трудоустройство.

История вторая. На одном из светских приемов, собравших весь истеблишмент советского кино, актриса Ирина Скобцева неожиданно обнаружила, что оказалась в центре внимания со стороны товарищей по искусству. Они, выстроившись в длинную очередь, лобызали ей руку, после чего произносили примерно одну и ту же фразу: «Ира, как же ты позволила Феде сниматься в «Даун Хаусе»? Он же опозорил Сергея!»

История третья. В мае отец Иоанн Охлобыстин разразился открытым письмом к братьям и сестрам. Он поведал, как заблуждался, играя в кино, и как горько раскаивается по поводу содеянного им в недалеком прошлом, а паче всего — в фильме «Даун Хаус». Но, имея от природы душу широкую и ласковую, отец Иоанн не проклинает Романа Качанова и иже с ним, а шлет сим заблудшим овцам свое благословение.

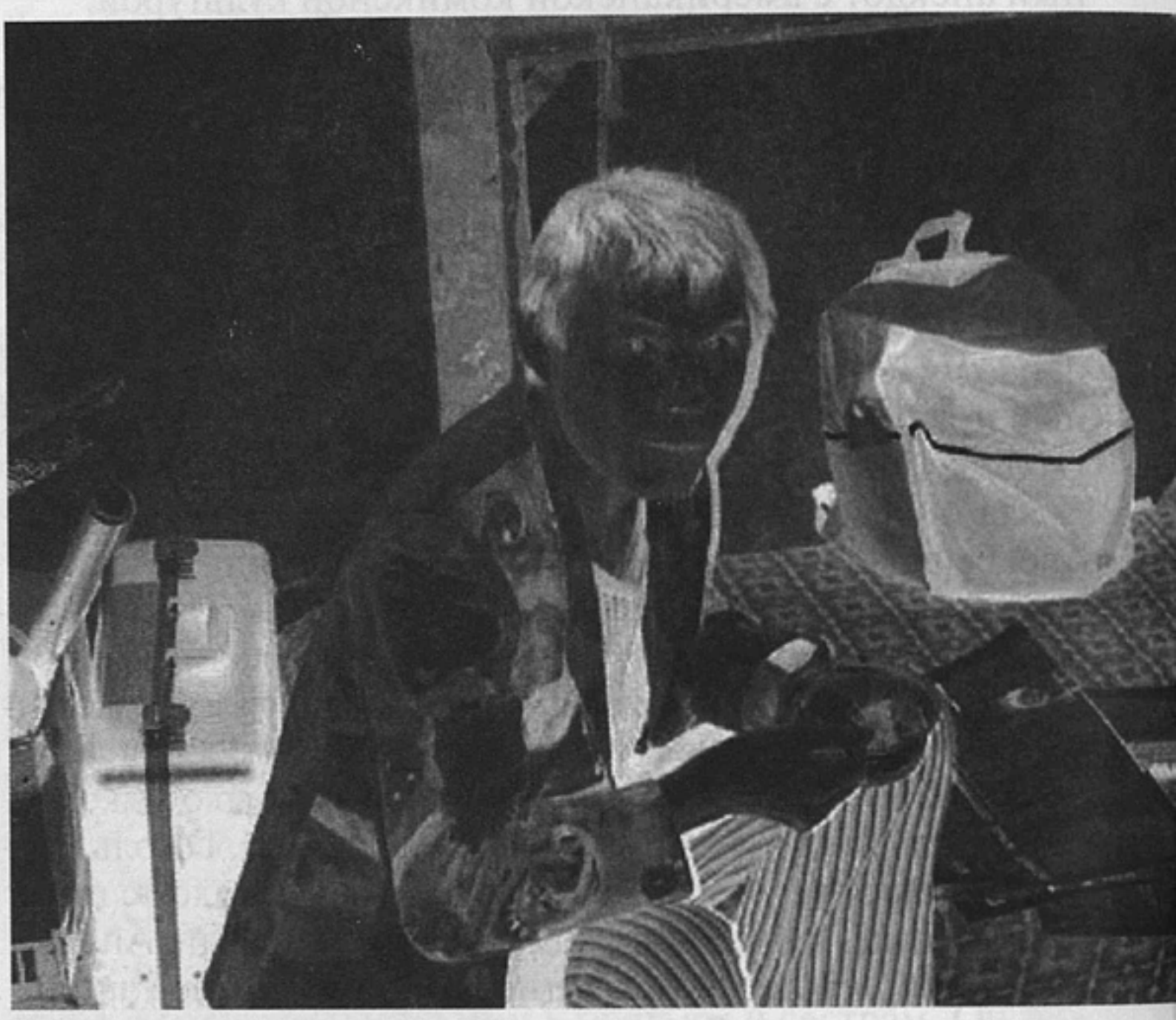
В «Даун Хаусе» (как и в «ДМБ») Качанов эксплуатирует простую художественную форму, особенно хорошо известную советским детям, — это форма юмористического киножурнала «Ералаш». Но в данном случае несколько небольших анекдотических историй связаны одним героем и в итоге образуют самую печальную повесть на свете о Льве Мышкине, Настасье Филипповне и государстве Российском. Актеры играют все в том же «ералашевском» стиле, то есть примитивно, немного

грубовато, без высокоэстетического интонирования; жизненные ситуации преподносятся наглядно, красочно и наивно. Отчего фильм приобретает оттенок примитивизма и нарочитого любительства. Что мне лично кажется скорее достижением, нежели недостатком. Почему соц-арт — это хорошо, а ералаш-арт — плохо? Ведь, по сути, Качанов удачно свел воедино русский матерный анекдот с американской комиксной культурой. Вернее, он удачно вспомнил детские ощущения от советского юмора, которые наслоил на бесконечный юмор отечественной истории.

В соответствии с российской традицией в основе сюжета — дауны, или, говоря языком Достоевского (роман которого взят за основу сценария), идиоты. Естественно, «Даун Хаус» — наш ответ жалкому эпигону русского психологического реализма фон Триеру, и наш пламенный привет традиционной идиотической ментальности, уходящей корнями в далекое российское прошлое.

Царь Федор Иоаныч родился слабоумным, сын Петра I Алексей был идиотом, Петр III (муж Екатерины Великой) ошеломлял двор ежедневной придурью, сама Екатерина получила от потомков прозвище русская Эмманюэль. Ее сын Павел вошел в историю как фигура романтическая и одновременно умственно недееспособная. У солнца отечественной поэзии Пушкина было два сына и, как правильно заметил Хармс, оба идиоты. Гоголь коллекционировал рецепты от геморроя и целовался с покойницами. Некрасов страдал запорами, критик Аполлон Григорьев пил горькую, полководец Суворов часто пукал на приемах. Достоевский спустил все до нитки, играя в рулетку. Ленин превратился в дауна от сифилиса мозга, Сталин стал тираном вследствие шизофрении. Создатель МХАТа Станиславский был полным импотентом, а орденоносец Брежнев «рулил» страной в полном помрачении рассудка... Дворянская культура, захлебываясь от приступа сентиментализма, воспевала Луку Мудищева, беглого каторжника Отрепьева, идиота Мышкина, морфинистку Каренину, алкоголика Астрова, афериста Бендера... Русский народ придумал Ивана-дурака и матерные анекдоты. Ну а центральную площадь страны издавна украшает архитектурный шедевр — собор Василия Блаженного, человека кроткого, но опять-таки идиота. Вот, собственно, вкратце весь наш культурно-исторический бэкграунд («бэк» в данном контексте нужно читать как back, то есть, иначе говоря, «зад»).

Опираясь на соответствующий контекст, Качанов и изложил историю съехавшего на компьютерной почве Льва Мышкина, которого доверил сыграть Федору Бондарчуку. Что само по себе анекдотично: сын мастера крупных полотен в ералаш-арте. Но разве не анекдотично наше традиционное убеждение, что Достоевский искренне сочувствовал Льву, который Мышкин? Ведь по-



добное имя характерно скорее для плодовитого драматурга Александра Островского, известного своим сатирическим морализмом. Идиоту Мышкину очень близок (по горькой иронии и по положению в обществе) еще один классический даун — Александр Чацкий. А в сатирической направленности «Горя от ума» сомневаться не приходится. Подружка питерского сумасшедшего Чацкого Софья, подобно Настасье Филипповне, тоже стервозная женщина и, если верить Пушкину, настоящая «Эмманюэль». Так что Бондарчук-младший со своим «детским» юмором вполне может быть воспринят как кавер-версия князя Мышкина. То есть настолько серьезно, насколько вообще способна быть серьезной современная культура.

Проникнув в самые задние углы нашей исторической традиции и согласуясь с той же традиционно нашей ло-

гикой режиссера Качанова, Бондарчук достоверно изобразил своего среди чужих. Мышкин не колется, не пьет, не матерится и не дерется, потому что много и красиво галлюцинирует в стиле чистейшего поп-арта. Одно из замечательных видений настигает князя, когда он идет по мосту через Москва-реку. Обернувшись, Мышкин ясно видит прекрасные черно-белые небоскребы и летающие вокруг них дирижабли. Он жмурится, но картинка из «Метрополиса» опять всплывает за его спиной. Такие визуальные радости случаются с бедным программистом часто; видимо, виртуальная реальность (простите за банальное словосочетание) является его настоящим домом. «Газонокосильщик», одним словом. Вся прочая реальность — это настоящий арбатский сувенир, призванный наконец развеять миф об этико-центристском пафосе русской культуры.

Фердыщенко доверили сыграть Александру Баширову, он весь фильм рассуждает и громко пукает. Видимо, не так изящно, как полководец Суворов, но очень назойливо. Настасья Филипповна (А.Букловская) — настоящая украинская пионерка Лолита, которая выросла и пошла по знаменитым мужикам. Сначала по Артемию Троицкому (он же развратник Тоцкий), потом по стра-

дающему ныне за грехи мирские отцу Иоанну Охлобыстину (он же Брателово-Рогожин), потом по Бондарчуку... Однако так ни к чему и не пришла. В отличие от Мышкина, который пришел к полному духовному согласию с родиной, быстро привыкнув к страшно веселящему дыму Отечества. А все потому, что князь, подобно многим своим согражданам, любит писать (не пером, конечно) на зеленый импрессионистский ландшафт и упорно галлюцинирует в тот момент, когда другие персонажи бьют друг друга, потом целуются (что делать, русские обычаи) и от скуки изыскивают экзотические развлечения. Например, каннибализм. Но и такие забавы не смущают дауна-компьютерщика. Поэтому он кротко съест кусочек прокопченной ножки убиенной Настасьи, а затем попросит еще небольшой ломтик для верного друга Гани. Этакий антифеминистский упрек Гринуэю, который позволил неверной жене отведать кусочек убитого мужем любовника.

В «Даун Хаусе» много сопутствующих сюжету историй, или ералаш-цитат из известных фильмов: девушка Мари, взорвавшаяся от микропечи («Замужество Марии Браун» Фасбиндера), борьба человека с крокодилами-убийцами (микроцитатник на тему голливудских ужасов), сказочно прекрасный город будущего Метрополис... Будучи истинным патриотом, Роман Качанов предлагает нам не верить в оригинальность западных киносюжетов, а заморским плагиаторам советует прекратить воровать у нас наше прошлое. Оно для нас и по сей день представляет страшную (и в прямом, и в переносном смысле) ценность. И ценность сия уже много веков позволяет нам радостно смотреть вперед и созерцать там видения, прекрасные во всех отношениях. Про это заключительная картинка «Даун Хауса», вызвавшая у автора статьи не столько иронию, сколько некоторый философский ужас. В ней Качанов вполне лирично демонстрирует миру медленно уходящего по песочным зыбям Мышкина, который бережно, как вселенскую истину, несет людям копченую ляжку Настасьи Филипповны, глухо и бесстрастно повторяя: «Красота спасет мир!» А на солнечном небе мерцают буквы, быстро складывающиеся в ту же сакраментальную фразу: «Красота спасет мир!!!» И параксизм совестливой мысли душит реципиента, душит голодной мыслью о чьей-нибудь жирной и мясистой ляжке.

ДЕНИС ГОРЕЛОВ

Царь, приятный во всех отношениях

РОМАНОВЫ. ВЕНЦЕНОСНАЯ СЕМЬЯ, РЕЖИССЕР Г.ПАНФИЛОВ

Царь Николай очень любил подтягиваться на турнике. Подтягивается, бывало, и поет: «Ой, мороз-мороз, тру-лю-лю». Когда к нему приходили за отречением, он всегда сначала несколько раз подтягивался, а сам косил на образа: пора отрекаться или еще не пора? Если Бог был не против, царь сразу подписывал отречение и с легким сердцем садился клеить голубков из портретов председателя Госдумы Родзянки. За это простой народ любил его и звал Николашкой. Только в Петрограде студенты-очкарики мутили быдло — а по всей России царя любили даже сильнее, чем Веру Холодную и комика Глупышкина. Царь это знал и не слишком отвлекался на государственные дела, предпочитая кататься на санках и гладить дочек по стриженым головкам. Дочки, как и все принцессы, были дуры. Они обожали устраивать коллективный плач и спевки, гонялись друг за другом по Царскому Селу и мечтали о принцах, хотя единственный принц в округе был их брат, да и тот маленький. Все семейство жило счастливо, хоть и не слишком долго, и умерло в один день.

Вся эта лаковая открытка называется фильмом Глеба Панфилова «Романовы. Венценосная Семья» и склоняет плохой народ преисполниться сочувствием и исторической виной. Виной перед посредственным сентиментальным полковником, оказавшимся у руля гигантской державы в самый черный и неустойчивый период ее существования и дорулившим до того, что падение абсолютной монархии было встречено не волнениями твердых монархов, а консолидированным ликованием армии, простонародья и образованных сливок. Аналогичным образом сплотить нацию в брезгливой неприязни к себе удалось лишь 70 лет спустя коммунистической партии Советского Союза, чье правление рухнуло точно так же — без жертв, шума и пыли. Реноме отставного государя спас Совет Народных Комиссаров, поставивший в его истории отвратительную мерзкую точку, каковая нынче и является единственным основанием для канонизации этого «дурака и пьяницы, битого бамбуковой палкой по голове» (*В.Катаев*).

Страной управляли бессмысленные лизоблюды, армией в разгар свирепой войны — бездарные полководцы, умеющие только усы пушить и два года спустя продувшие решающую войну башковитым прапорщикам да сапожничьим детям. В стране легально практиковались телесные наказания, бессудные казни на фронте, крайние по скотству расстрелы безоружных демонстраций — Ленский, Одесский, Кровавое воскресенье, — а царь нюхал розы, раздавал увечным сувениры и целовался для кинохроники с детьми-пузанчиками (единственная удачная находка картины — игривая таперская музычка, наложенная на эпизоды царских пикников в шляпках и

купальных трико). Жанр «Милые моменты», избранный авторами, против их воли раздевает последнего русского императора до исподнего. «Романовы сюсюкали друг над другом, как старые няньки над писунами-младенцами, — писал в дневниках угрюмый Нагибин. — Как они чувствительны, сентиментальны, восторженны и утонченны, когда дело касается членов их семьи и высокорожденных родичей, как холодны, грубы и беспощадны, когда дело касается всех других, кроме раболепствующих сановников. Охают, ахают, умиляются друг над дружкой и лупят картечью по безоружному мирному населению. [...] Но как ни дико, они всерьез верили, что народ их обожает. Хоть бы раз задумались: а за что?»

Как ни дико, аналогичное заблуждение владеет и немолодым уже режиссером Панфиловым. Читая в авторской преамбуле: «Престиж царя все еще был высок — исключение составлял столичный Петроград», диву даешься: здрасьте, бабушка, опять всему виной «ленинградцы-москвичи — педерасты-стукачи»! Вон правильный народ играет на мандолине и любит царя, а вон неправильный народ носит красную тряпку и не любит царя. Хам отовсюду навис, отчего ж раньше-то все было нормально? А адъютанты ходят по царскому поезду на цыпочках и боятся сообщить ему о волнениях в столице: как бы батюшка не расстроился. Этой вот заботой о нервах и самочувствии батюшки и угробили страну, да и его вместе с ней.

Провидение отнеслось к его правлению куда строже лучших умов отечественной режиссуры: ощущение проклятия витает над этой семьей и по сей день. Сначала ее гнусно, по-дворницки умертвили. Потом сбросили вповалку в овраг. 80 лет спустя православная церковь из сомнительных побуждений отказалась признать их стопроцентно идентифицированные останки, закрыв дорогу на погребение всем царствующим домам Европы. Под занавес российский истеблишмент устроил над гробами унизительнейшие тесты на лояльность президенту. А режиссер Панфилов еще и снял пошлый мещанский романс о беспричинной грозе над безвинными голубицами. «Такого даже «Титаник» себе не позволял», — зло резюмировала кинокритическая девушка Хлебникова.

Романов Н.А. был милейшим папенькой и архискверным государем. Последнее обстоятельство укрылось от режиссера Панфилова, но именно оно привело к величайшей внутригосударственной распре XX века и к многомиллионным жертвам среди россиян.

Не стране перед кесарем каяться — наоборот.

СЕРГЕЙ
СИНЯКОВ

«Жил-был художник один»

«ГАННИБАЛ», РЕЖИССЕР РИДЛИ СКОТТ

Говорят, что на Западе сейчас нет по-настоящему радикального искусства. Что экскременты, нервно и с душой размазанные по холсту, уступили место тщательно продуманным компьютерным инсталляциям, а подвиги типа зарезать в опере молодого кабанчика — пафосным идеологическим перформансам. Раньше в этом смысле положение спасали русские Кулик и Бреннер: один, как известно, голый и на цепи кусал за ноги европейских брокеров, а другой сотворил непотребство с картиной Малевича. Но теперь им надоело затыкать телами чужие амбразуры; пусть, как те солдаты, немножечко поспят. Их можно понять, но без радикального искусства скучно. До такой степени скучно, что настоящего художника следовало бы придумать, раз уж под рукой не нашлось натуры.

Первоначальный сценарий картины показался продюсерам недостаточно мясным и был значительно переработан в пользу количества кровищи. Снимать фильм должен был другой режиссер, но в конце концов выбор пал на Ридли Скотта, который в «Гладиаторе» доказал, что крови мало не бывает. Скотт подпал под обаяние книжного доктора Лектера и сделал фильм не столько про сумеречного маньяка с умной башкой, но слюнявыми клыками, сколько про неунывающего художника-акциониста, родившегося, возможно, не в том месте и не в тот час.

В последние годы в прокат довольно часто выходят фильмы о великих живописцах прошлого, тоже рожденных не вовремя и не оцененных современниками. Эти картины, как правило, имеют четыре общие особенности.

Во-первых, показан глубоко проработанный внутренний мир творца, сотканный из противоречий, трагических ошибок и гениальных прозрений. Во-вторых, этим фильмам присущ предельный натурализм, цель которого доказать, что Веласкес и Гойя, по сути, такие же люди, как и мы. В-третьих, гению обязательно кто-нибудь противостоит, будь то инквизиция или конкуренты-завистники. И, в-четвертых, каждый режиссер считает необходимым отобразить собственно творческий процесс, показать, как в муках и хлопотах творились будущие шедевры.

С внутренним миром, не говоря о натурализме, у доктора Лектера было все в порядке еще в «Молчании ягнят». Основное противоречие — это, конечно же, платонический роман с Клариссой Старлинг, замешанный на принципе «солдат ребенка не обидит».

Роль инквизиции выполняют европейские спецслужбы и ФБР. Есть конкурент и завистник — изуродованный миллионер, лицо которого Лектер в свое время скормил собакам. Миллионер грезит изловить доктора, а пока умиротворяется тем, что натравливает на отловленных бомжей специально выведенных кабанов, которые питаются не отрубями, но человечиной.

Но это все было для Ридли Скотта не особенно интересно; его занимало главное, то есть творческий процесс. Лектер сожрал директора богатой раритетами римской библиотеки, чтобы занять его место. Лектер повесил итальянского полицейского, выбросив его с петлей на шее из того же окна, из которого несколько столетий назад был таким же макаром выброшен сановный предок инспектора. Надо заметить, что перед этим доктор усыпил сыщика на фоне гравюры с изображением этой самой казни. Лектер аккуратно срезал скальп продажного американского копа, а затем, приготовив изысканный соус и, откупорив вино, накормил жертву ее собственными мозгами. Очень эстетически выдержанная инсталляция. Будь у нас более гуманное и расположенное к прогрессивным художникам законодательство, Кулик давно бы скормил Бреннеру под водку Бреннерово сердце на площадке «Риджины». Причем с взаимного согласия.

Но пока такие чудные вещи происходят для наших акционистов только в кино. Возможно, что-то изменится только через пару столетий, когда проблема перенаселения планеты станет особенно остро. Умерший в нищете Рембрандт был по достоинству оценен лишь спустя многие годы.

ИРИНА КУЛИК

Атласная оскомина

Вы знаете, что такое атлас, ворс атласа — вы знаете, как прикосновение к нему пронизывает позвоночник, всю нервную систему, какие вызывает гримасы!

Юрий Олеша. «Зависть»

«Что такое шикарная женщина по-американски?» — «Та, что подбирает машину под цвет глаз». — «Что такое шикарная женщина по-французски?» — «Та, что подбирает меха под цвет волос». — «Что такое шикарная женщина по-советски?» — «Та, что носит целые колготки под брюками».

Советский анекдот

Целомудренный советский мир не мог смириться с тем, что под одеждой каждый гражданин голый. Нижнее белье советской эпохи, представленное на выставке «Память тела», — не только сокровенная интимность каждого человека, но и исподнее идеологии. В отличие от той апокрифической выставки советского белья, которую устроил по возвращении из России Ив Монтан, здесь нет ни скабрезности, ни фривольности. Мы видим в этих вещах нечто иное, нежели курьезы личной безвкусицы.

По словам куратора выставки Екатерины Деготь, белье было последней границей между личностью и обществом. Но данная граница не столько последняя линия обороны личности, сколько передний фронт наступления государства. Человек в СССР был защищен от власти разве что собственной кожей. Но власть морозом продирала по ней, впечатываясь в тело следами неудобных лямок и резинок, непристойно прикасаясь шероховатым теплом ворса. Советское белье — не визуальный образ. Его нельзя по-настоящему вспомнить по кинофильмам или рассмотреть на фотографиях. В выставке «Память тела» больше всего запоминаются сами предметы туалета и письменные свидетельства индивидуального опыта. Советское белье — опыт тактильный. Выставить его как экспонат, загнать за табличку «руками не трогать» — своего рода акт экзорцизма.

У Оруэлла героиня «1984» Джулия мечтает надеть под бесполую партийную униформу найденные на черном рынке или в лавочке для пролов шелковые чулки с подвязками. Советское исподнее не выражает личного, созна-

тельного, хотя и тайного, бунта, оно вообще, кажется, не имеет отношения к сфере приватного. Белье — не то, с помощью чего человек конструирует себя, но то, с помощью чего конструируют его. Монументальные бюстгальтеры, железобетонные арматуры граций, бесформенные семейные трусы, панталоны с начесом; но были и изысканные комбинации, тончайшие пеньюары с великолепным шитьем из ателье индпошива для советской элиты, прекрасные довоенные льняные сорочки или футболки физкультурников 20—30-х, супрематическому дизайну которых позавидовал бы Adidas. Все это не мода и стиль, но распределяемые сверху модели телесности, соответствующие идеологии эпохи и социальному статусу каждого.

Главным врагом советской власти была не любовь, но эротика. Советское белье не бесполо, но асексуально. Нет мужчин и женщин, есть тетеньки и дяденьки — и ни в коем случае не папа и мама, во избежание всяческого фрейдизма. Даже восхитительные самопальные предметы — бюстгальтеры, украшенные розами из тесьмы и золотым шитьем, выражают не столько стремление к сексапильности, сколько жажду сказочной и «детской», совершенно невинной красоты.

Исподнее есть коллективное бессознательное. Белье — липнущая к коже память о прошедших эпохах, уже вытесненная в верхней одежде. Под клешами революционного матроса могли скрываться конфискованные шелковые генеральские кальсоны. Под модным оттепельным миниплатьем — основательные теплые байковые штаны с начесом. Под с трудом добытыми джинсами — семейные сатиновые трусы или линялые треники с пузырями на коленях. Белье — не предмет заботы, не индивидуальный выбор. Верхнюю, открытую для обозрения одежду покупают, белье же зачастую донашивают за родителями и старшими братьями-сестрами. Белье — коммунальность, не ведающая различия возрастов и полов. Дамские панталоны перешиваются из мужских кальсон, а детские колготки шьются из чулок, пристроченных к трусам.

В сопровождающих выставку личных свидетельствах опыт советской интимности часто отсылает к мучительным детским воспоминаниям. Советская власть похожа на докучливых родителей, заставляющих носить колючие и жаркие рейтузы и запрещающих надевать капроновые колготки. Они лучше нас знают, что именно будет нам на пользу. История советского белья предстает историей взросления, историей борьбы человека за право на интимность.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин «Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-ый Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951- 9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

S U M M A R Y

Watchdogs of cinema
Round Table Talk of editors.

Evgeny Gusyatinsky
The kins
Igor Mantsov
Silence
Reviews of Sergei Bodrov-junior's SISTERS (Russia).

Dmitry Komm
Mumiana Jones
Review of Steven Sommers' THE MUMMY RETURNS (USA).

Nina Tsyrkun
Endspiel
Review of Marlin Gorris' THE LUZHIN DEFENCE (Gr Britain-Italy)

Valentin Eshpai
The end of a good day for banana-fish
Review of Cameron Crowe's ALMOST FAMOUS (USA).

Elga Lyndina
Snapshots for memory
Review of Vladimir Moss' documentary THE TSAR HUNT (Russia).

Anatoly Korolyov
Buddha, cinema booth
Essay on the fate of a small town projectionist, who arranged elitarian screening in Soviet Perm.

Sergei Khoruzhyi
Alternative from today
Continuation of the article on problems of alternative anthropology.

Sergei Kuznetsov
Sara Goldfarb awaiting Batman
Portrayal of Darren Aronofsky.

Natalya Lukhinykh
Park of plasticine phantasies
Outline of creation of famous British animators Nick Park and Peter Lord.

Natalya Sirivlya
Glamour in action
Article on relation of post-Soviet society towards values of bourgeois civilization.

Oleg Aronson
Censorship: cine-symptomatics
On function of censorship in culture and particularly in cinema.

Oleg Kovalov
Intolerance
Anjelika Artyukh
Two or three things we know about her
Leni Riefenstahl
Up to obsession
Conversation with Leni Riefenstahl devoted to her documentaries and comments of critics on her celebration at the festival Message to Man in St. Peterburg.

Mattheu Kassovits:
«Film itself always leads the director»
On difficulties in mastering the film-making.

Mikhail Ryklin
Essay on essay
Notes on the international competition of essays in Weimar, 1999.

Ivetta Gerasimchuk
Dictionary of winds
The essay, awarded with grand-prix in Weimar.

Sergei Chikhachov
Mechanical suite
Script

Nothing Special

Elena Kutlovskaya
Jumble-art
Review of Roman Kachanov's DOWN HOUSE (Russia).

Denis Gorelov
The tsar mostly nice
Review of Gleb Panfilov's THE ROMANOVS. CROWNED FAMILY (Russia).

Sergei Sinyakov
Once upon a time an artist...
Review of Ridley Scott's HANNIBAL (USA).

Irina Kulik
Satin soreness
Outline of the exhibition of Soviet underwear in Moscow.

-24162

10 ОКТ 2001

Российская книжная палата
2001 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 23.07.01. Подп. к печати 14.08.01
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,75
Заказ 339. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2001

«Защита Лужина»

Режиссер Марлин Горрис

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРОНСОНА, А.АРТЮХ, Д.БЫКОВА, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, Д.КОММА, А.КОРОЛЕВА, В.ЛЕВАШОВА, И.МАНЦОВА, Ю.ПИВОВАРОВА, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, К.РАЗЛОГОВА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, С.ХОРУЖЕГО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Что случилось с НТВ? Анкета

Кино в отсутствие льгот

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

КАННН-2001:
«КОМНАТА СЫНА» Нанни Моретти
«ПИАНИСТКА» Михаэля Ханеке
«ТЕПЛАЯ ВОДА ПОД КРАСНЫМ МОСТОМ» Сёхэя Имамуры
«МАЛХОЛЛАНД ДРАЙВ» Дэвида Линча
«РОБЕРТО СУККО» Седрика Кана
«МЕСТО НА ЗЕМЛЕ» Артура Аристакисяна

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ВУДИ АЛЛЕН
МИХАИЛ АЛДАШИН
АЛЕКСЕЙ МИХАЛЕВ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Телесериал «Элли Макбил»

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ШАРЛОТТА РЭМПЛИНГ
ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ
ПЕТЕР КУБЕЛКА
МАЙКЛ НАЙМАН

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Борис Добродеев. Воспоминания

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Александр Рогожкин. ДОМ, или ДЕНЬ ПОМИНОВЕНИЯ

Призеры конкурса сценариев
«Нормальная жизнь в нормальной стране»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО